

حاضر النفث الأدبي

ترجمة
دكتور محمود الربيعي



دار المغارف بمصر

إهداء 2005
المرحوم الدكتور / محمد زكى العشماوى
الإسكندرية

حاضر النقد الأدبي

مقالات في طبيعة الأدب

تأليف

طائفة من الأساتذة المتخصصين

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمود الربيعي

أستاذ النقد الأدبي الحديث المساعد
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

١٩٧٥



دارالمغارف بمصر

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

THE CRITICAL MOMENT

Essays on The Nature of Literature

الناشر : دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

المحتوى

صفحة	
١٩ — ٥	— مقدمة المترجم
٢٨ — ٢٠	— مقدمة الناشر
	القسم الأول :
٤١ — ٣١	— المعرفة الإنسانية (جورج ستينير)
٤٩ — ٤٢	— لماذا أقدر الأدب ؟ (رتشارد هوجارت)
٥٧ — ٥٠	— من مبادئ النقد (رينيه ويليك)
٦٨ — ٥٨	— هل القيم الأدبية الخالصة كافية ؟ (و.و. روبسون)
٧٥ — ٦٩	— ملاحظات عن الخيال والحكم (جون واين)
٨٢ — ٧٦	— جمع الدود (هارى ليفين)
٨٨ — ٨٣	— فى البحث عن قيم أساسية (ل.سى. نايتس)
٩٦ — ٨٩	— وظيفة الخيال (جرام هيو)
١٠٣ — ٩٧	— البحث العلمى فى الإنجليزية (ر.ف. ليفيز)
	القسم الثانى :
١١٣ — ١٠٧	— الاتجاهات النقدية فى فرنسا (ريمون بيكار)
١٢١ — ١١٤	— النقد واستقلال القدرات (هانز ماير)
١٢٨ — ١٢٢	— هل المنهج العلمى ضيق المجال ؟ (إميليو كاكى)
١٣٤ — ١٢٩	— النقد الأدبى بصفته لغة (رولاند بارثيس)

صفحة	
١٣٥ - ١٤١	— الزمن والخيال الشعري (إميل ستايجر)
١٤٢ - ١٤٨	— تحليل البناء الأدبي (أمبرتو أكو)
١٤٩ - ١٥٥	— نحو معرفة الأعمال الأدبية (داماسو ألونسو)
١٥٦ - ١٦٣	— نظرات على البولنديين والسكسون (جان كوت)
١٦٥ - ١٧٥	— كشف الأعلام

مقدمة المترجم

يقدم المرء على ترجمة عمل ما إذا رأى من وراء هذه الترجمة فائدة للمشتغلين بالمجال الذي يعمل فيه . وقد رأيت أن هذه المقالات - التي كتبت أصلاً في عديدين من « الملحق الأدبي للتميز » ونشرت بعد ذلك في كتاب قدمت له دار النشر بمقدمة ضافية - تخدم المهتمين بحاضر النقد الأدبي العربي ؛ وذلك لأنها تقدم وجهات نظر لنقاد متخصصين من بلاد متعددة . وقد اختير هؤلاء النقاد بعناية من قبل « الملحق الأدبي للتميز » ، وبهدف محدد هو تقديم صورة النقد الأدبي في عالمنا وزماننا . ومع أن أكثر من عقد من الزمن قد مر على كتابة هذه المقالات ونشرها فهي لا تزال تمثل التطور الأخير في تاريخ الدراسات النقدية ، ولم يدر الزمن بعد دورة تأتي بأساليب نقدية جديدة ، ومفاهيم جديدة . ولهذا أيضاً أبقيت على عنوان الكتاب الذي يشتمل عليها ، واخترت « حاضر النقد الأدبي » ترجمة لهذا العنوان .

والغالبية العظمى من كتاب هذه المقالات من أساتذة الجامعات ^(١) ، وهناك قلة قليلة من خارجها ^(٢) . وتقدم المقالات مفهوم النقد الأدبي - كما يعبر عنه هؤلاء الكتاب - في مهد اللغات الإنجليزية ، والفرنسية ، والإيطالية ، والأسبانية ، والألمانية ، والبولندية ، وقد كتبها أصحابها جميعاً باللغة الإنجليزية . وهي تتناول نقاطاً كثيرة جداً من نقاط الدرس الأدبي ، ولكنني سأركز في هذه المقدمة على طائفة منها أعتقد أنها ينبغي أن تنال أقصى اهتمامنا ، وذلك لأهميتها الشديدة لحاضر النقد في الأدب العربي .

وأبدأ بقضية عامة هي قيمة الأدب في عصر العلم التجريبي . وقد دافع جورج ستينير في المقالة

(١) من الجامعات الإنجليزية ريتشارد هوجارت ، وجرام هيو ، و. ر. ف. ليفيز ، و. و. روبسون ، وجورج ستينير ، ومن الجامعات الأمريكية هاري ليفن ، ول. سي. نايتس ، ورينيه ويليك ، ومن الجامعات الفرنسية ريمون بيكار ، وروالد بارثيتس ، ومن الجامعات الألمانية هانز ماير ، وأميل ستايجر . وهناك إلى جانب هؤلاء داماسو الونسو ، وهو أستاذ جامعي أسباني ، وامبرتو أكو ، وهو أستاذ جامعي إيطالي ، وجان كوت ، وهو أستاذ جامعي بولندي .

(٢) هما الإنجليزي جون واين ، وهو روائي وناقد ، والإيطالي اميليو كاكبي وهو ناقد .

الأولى من الكتاب عن الأدب ، مسجلاً أن قيمته تفوق قيمة العلم التجريبي ، ومؤكداً أن إدراك الحقيقة الذى يمكن استخلاصه من التطوير الفنى لدى كبار الأدباء لا يمكن أن يتحقق عن طريق العلم التجريبي ، وذلك لأن هذا العلم قاصر عن إدراك الدوافع الإنسانية على خلاف الأدب .

ومع أن قضية الأدب والعلم تتخذ لدينا وضعاً يختلف عما تتخذه في الغرب فإنها ما تزال قضية تحتاج إلى قدر من المناقشة . ويحس المرء أن لدينا قدراً من سوء الظن بما يمكن أن يحققه الأدب بالمقارنة إلى ما يمكن أن يحققه العلم التجريبي ، وإحساساً بأن الاهتمام بالأدب لا يأتي « بالعائد » الذى يتلاءم مع الوقت الذى « يستثمر » فيه ، أو بالأحرى « يضيع » فيه .

والحس العملى الطاغى فى كل مكان قد يجعل من هذا « منطقاً » جذاباً . إن الواقع العملى يريدنا أن الطبيب قد يشق بطن المريض ، ويستأصل الداء ، ويعيد البطن إلى ما كان عليه ، ويساعد صاحبه على اندمال الجرح ، فإذا بالإنسان يعود إلى حالته الأولى ، وقد برئ من دائه ؛ فهل يستطيع الأديب ، سواء أكان شاعراً أم روائياً أم كاتب مسرحية أم كاتب قصة قصيرة أم كاتب مقال أن يفعل ذلك ؟ وإذن ما الأدب فى حضرة العلم ؟ كذلك يستطيع العالم أن يبنى مركبة فضاء دقيقة ومعقدة ، تفلت من جاذبية الأرض ، وتدور حولها ، وحول القمر ، وحول الكواكب الأخرى ، لتعود إلى الأرض من جديد ، فى نقطة معينة ، وفى لحظة معينة ، فهل يستطيع الأديب أن يفعل ذلك ؟ وإذن ما الأدب فى حضرة العلم ؟ وإذا قيل ذلك عن الأديب المبدع فما أسهل أن يقال عن الناقد الذى يحتل مكانة ثانوية بالنسبة للأديب المبدع (ولتراجع مقالة ستينير ومقالة هيوفيا يتصل بالعبارة الأخيرة) .

ذلك هو نوع « المنطق » الذى قد تجده وراء الانصراف الشديد عن كل ما هو « أدبى » إلى كل ما هو « علمى » . ولا يتنبه مثل هذا « المنطق » إلى حقيقة واضحة هى أن لحظة « الإبداع » أو « الاختراع » — التى هى نتيجة عمل « البصيرة الإنسانية » و « الطاقة الإنسانية المتخيلة » — لحظة يلتقى عندها العلم والأدب ، وهى لحظة تسبق بالضرورة فى العلم شق بطن المريض ، وبناء الصاروخ ، فهذان « الفعلان » تطبيق عملى لها . كذلك لا يتنبه مثل هذا « المنطق » إلى أن « المخترعين » فى مجال العلم هم قراء فى المكان الأول ، وأنهم قد طوروا قدراتهم على تحقيق إنجازاتهم العلمية معتمدين على قراءة « أدبية » ، لا فى مجال عملهم فحسب — فذلك شئ مسلم به — ولكن فى مجال الأعمال الإبداعية الأدبية كذلك . لكن المشكلة لدينا هى أننا لسنا مخترعين ، أى أننا لم نمر كثيراً بلحظة الإبداع هذه ، ونتصور أن الطريق يمكن أن يبدأ من منتصفه ، وأننا يمكن أن نكون علماء كاملين بتعلم مرحلة « شق

البطن » و « بناء الصاروخ » ، دون أن نمر بمرحلة « تبصر » ذلك « ونجمله » ، وهي مرحلة يلتقي عندها الأدب والعلم كما قلت .

والنتيجة السيئة لذلك أن الانتصار للعلم يتم على حساب التقليل من شأن الأدب . على أن هناك نتيجة أخرى لذلك ، وهي أسوأ حتى من النتيجة السابقة ، وهي أن أهل الأدب أنفسهم بدأوا يفقدون عقيدتهم في القيمة الجوهرية للأدب . والضرر المدمر المترتب على ذلك ليس في حاجة إلى توضيح . وهو ضرر ناشئ عن سوء تقدير حقيقي للأمر كله . ولكننا إذا وضعنا القضية وضعاً خاطئاً منذ البداية فليس لنا أن نتوقع لها سوى نتائج خاطئة في كل اتجاه . على حين أننا لو أعطينا هذه الحقيقة البسيطة المتصلة بطبيعة لحظة الإبداع ما تستحقه من اهتمام أدركنا أن الثقافتين – الأدبية والعلمية – وجهان لعملة واحدة . وإذا استقر هذا الإدراك ضاقت الهوة بين « الأديب » و « العالم » ، وأصبحت طبيعة تكوينيهما الأساسى جد متمازجة ، وزال كثير من سوء الفهم المتراكم ، بوضع القضية وضعها الصحيح^(١) .

وثمة قضية ثانية مثارة في هذا الكتاب – وأرى أن تأملها ضرورى فيما يتصل بالوضع الأدبى لدينا – وهي قضية « كيف نقرأ ؟ » . وهناك اتفاق ملحوظ على أن القراءة الأدبية إذا لم تتم على نحو من التبصر والنظر ، والتأمل ، يجعل القارئ يغير من نظره للكون بما فيه من قيم وأشياء ، فهي ليست أكثر من قراءة أميئة . يقول جورج ستينير في المقالة الأولى من هذا الكتاب : « وعندما لا تكون القراءة مجرد شروء ، أو رغبة غير مبالية مصدرها الملل ، تكون نوعاً من « الفعل » ؛ فنحن نعيش في حضرة الكتاب ونسمع صوته ، ونسمح له – بشيء من الحيلة – أن يدخل إلى أعماقنا » (ص ٤٠) . ويقول في موضع آخر : « إن الذى يقرأ الكتاب الرابع والعشرين من الإلياذة – وهو اللقاء الليلي بين بريام وإخيل – أو الذى يقرأ الفصل الذى رجع فيه اليوشا كاراتامازوف يناجى النجوم ، أو الذى يقرأ الفصل العشرين من كتاب مونتين « أن تكون فيلسوفاً هو أن تتعلم فن الموت » وكيف استفاد هاملت منه ، الذى يقرأ كل ذلك ولا يتغير ، لا يتغير إدراكه لحياته ، ولا تختلف نظرتنا إلى الحجرة التى يضطرب فيها ، وإلى أولئك الذين يطرقون عليه الباب اختلافاً دقيقاً وجنرياً ، هذا الإنسان إنما قرأ بعين عمياء (ص ٤٠) .

(١) نبه الكاتب الإنجليزي المعاصر سى . ب . سنوفى كتيب له بعنوان :

The Two Cultures and the Scientific Revolution

إلى الوضع الخطير المترتب على الهوة الموجودة بين الثقافة الأدبية والثقافة العلمية .

إن موضوع « كيفية القراءة » موضوع خطير جداً ، وإذا كان مشكلة تشغل بال المجتمع الغربي — الذى ينبغى أن نصفه بما هو عليه من أنه مجتمع قارئ — فينبغى أن تشكل بالنسبة لنا هما ثقيلاً . وكلمة « القراءة » نفسها كلمة مطاوعة عندنا ، وذلك لأننا نستخدمها استخداماً « مائعاً » يجعلها تعنى أشياء كثيرة ، مما يعنى أنها لا تعنى شيئاً ذا قيمة كبيرة فى نهاية الأمر . فهذه الكلمة — ولا أقول المصطلح ؛ إذ إنها لم تأخذ بعد أى قدر من التحديد والانضباط برقى بها إلى أن تكون مصطلحاً — تصدق ابتداء على مطلق من يفك رموز الكتابة ، ولا يستطيع أحد أن يسلب من « يفك الخط » صفة أنه « قارئ » ! فإذا تدرجنا حتى وصلنا إلى عبارة « قارئ الأدب » وجدناها تتعرض فى هذا المستوى أيضاً لاضطراب شديد ؛ فمن يقرأ الأدب الرخيص « قارئ » للأدب ، ومن يقرأ الأدب الجاد « قارئ » للأدب ، ومن يقرأ الأدب للتسلية « قارئ » للأدب ، ومن يقرأ بحثاً عن المثيرات من كل لون وجنس « قارئ » للأدب ، ومن يقرأ بحثاً عن معان وأفكار ، كانت فى ذهنه قبل أن يقرأ وستظل فى ذهنه بعد أن يقرأ . « قارئ » للأدب . ويبقى النوع الوحيد من قراءة الأدب — وهو النوع الذى وصفته عبارات ستينير التى ذكرتها — مهملاً منسياً لدينا ، ليس ثمة كثيرون يتولون تكوينه ، ودعمه ، وترسيخ أقدامه .

إننا فى حاجة ماسة حقاً إلى الدعوة إلى تثبيت المعنى الحقيقى « للقراءة الأدبية » فى الأذهان ، وإلى تعميق مفهومها نظراً وتطبيقاً . وبجبال هذه الدعوة لدينا واسع يكاد يشمل حياتنا « الثقافية » كلها ، فثمة وسائل الإعلام (وهى عالم حافل بالمتناقضات المثيرة ويستحق دراسة كاماة) ، وثمة النصوص التى يربى عليها تلاميذ المدارس فى مراحل التعليم وطريقة اختيارها وتناولها (وتلك أيضاً منطقة متفجرة تحتاج إلى حيلة شديدة ودراسات مضنية) ، وثمة موضوع « أدب الناشئة » (ولا أقول « أدب الأطفال ») ، وجوده أو غيابه ، نوعه ، قيمته ، أسس إبداعه ، أهدافه ، إلى آخر هذه المسائل الحيوية .

إن النتيجة المؤسفة لغياب التربية على القراءة الأدبية الحقيقية تتمثل الآن فى أن طلاب الأدب فى الجامعة — يستوى فى ذلك من هم دون التخرج وطلاب الدراسات العليا — يقفون عاجزين أمام النصوص لأنهم لم يكتسبوا الدربة على قراءتها وفتح مغاليقها (ودعك من مستوى القراءة الذى يقف عند حدود « فك الخط » ، وتلخيص ما يسمى بمعانى النص ، والبحث عن المغزى الخلقى أو السياسى أو الاجتماعى فيه ، فهذه كلها أشياء هامشية بالنسبة « للمعنى الأدبى » للأدب) . إن الطلاب لم يعمروا « بتجربة » القراءة التى هى « فعل » ذهنى وروحى وشعورى ، لأنهم لم يقرأوا إلا لأسباب

عملية قريبة كالتحضير لاجتياز امتحان ، أو إعداد مقتبسات للاستشهاد ، وما إلى ذلك . وهم لذلك غير قادرين على مواجهة النص بشخصية خاصة ، وغير قادرين على أن يجدوا فيه أكثر مما لقنوه عنه . إن الطلاب في فترة مهمة جداً من حياتهم لم يقرأوا لسبب ولغير سبب ؛ لم يلقوا بأنفسهم على نحو عشوائي في بحر القراءة ، لم يقرأوا لأن القراءة هي الغاية التي لا غاية وراءها ، ولم يجربوا التعامل مع النص الأدبي بصفته ذاتاً فريدة ، لها حياتها الخاصة التي قد تتوافق أو تتنافر مع حياة القارئ ، فتفتح أمامه الباب واسعاً في الحالتين لتطوير شخصيته ، وضبط ردود فعله ، وإنضاج عواطفه وانفعالاته ، وتمكينه من رؤية نفسه ، والآخرين ، والعالم ، على نحو أكمل وأشمل .

لابد أن نسلم بأن القارئ « العادي » لدينا يحتاج إلى من يعامه « القراءة » الخاصة ؛ فمن سمات هذا القارئ أنه يطور لنفسه باستمرار عادات رديئة في القراءة ؛ فهو يلهث عادة فوق الصفحات ، مستبسطاً سير الحدث ، مما يجعله كالطفل الذي لا يشده للقصة التي تروى له قبل النوم إلا إجابة سؤال واحد هو « ثم ماذا ؟ » . وهو لا يمكن أن يتذوق — على هذه الحالة — تذوقاً يجعل من القراءة لديه هدفاً حيويًا . ولن يساعده على الخروج من محنته تلك أن تقدم له نماذج فجأة وبطريقة متعالية تجعل منا أوصياء عليه وعلى النص الأدبي . إننا نساعده باختيار النموذج الجيد الذي يعطى ويضىء كلما تغلغلنا فيه ، ونساعده حين تقدم له نموذجاً في القراءة يقوم على التعامل الصبور مع النص ، وقراءته قراءة (أو قراءات ذات مستويات) تكشف عن جوهره بصفته تكويناً لغوياً رمزياً ذا مرام وأبعاد ومعانٍ أدبية ، تتعادل مع المرامي والأبعاد والمعاني الواقعية ، ولكنها لا تعكسها على نحو مباشر . ونحن إذا نجحنا — في هذه القراءة — في الكشف عن القيم اللغوية التصويرية العامة في النص الأدبي ، وعن الرموز المستخدمة وكيفية استخدامها ، كشف لنا النص عن معناه الحقيقي لا معناه الذي نريده له نحن ، وعندئذ نكون قد ملكنا النص ، بعد أن يملكنا هو في مرحلة القراءة ، كما نكون قد ميزناه بصفته عملاً يأخذ من الواقع ويستقل عنه في الوقت نفسه ، ويتشكل من اللغة ويستقل عنها في الوقت نفسه .

والقضية الثالثة التي تبرز في مقالات هذا الكتاب — والتي ينبغي أن تنال أقصى اهتمامنا — هي قضية علاقة الحاضر بالماضي . كيف نقدر التراث ؟ وأين نقف منه ؟ لقد دعا جورج ستينير النقد — في موضع من مقالاته — إلى أن يعقد حواراً بين الماضي والحاضر ، وقال — في موضع آخر منها — « إن النقد يستطيع أن يستحضر من الماضي ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر » (ص ٣٨) .

وقضية ربط الحاضر بالماضي قضية مطروقة في النقد الغربي ، فقد خصص ت. س. اليوت — على

سبيل المثال — جانباً كبيراً من نشاطه النقدي لتعميق هذه القضية ، ودعا إلى وجوب إقامة علاقة عضوية بين الماضي والحاضر : يكون الحاضر فيها امتداداً للماضي ، ويكون الماضي هو الأساس المكين للحاضر . ويترتب على ذلك فهم أحدهما — بالضرورة — في ضوء الآخر ؛ فالحاضر يفهم في ضوء الماضي لأن الحاضر هو الحلقة الأخيرة في السلسلة الممتدة للتقاليد ، والماضي يفهم في ضوء الحاضر لأن الحاضر أيضاً هو التجربة الحية التي يمكن أن ترى في ضوئها تجربة الماضي . وهكذا يمتزج في الوعي البشري ما كان بما هو كائن ، فتصبح لديه الفرصة متاحة لرؤية المستقبل رؤية واضحة ، إذ إن المستقبل بدوره ليس سوى جزء حي من هذا الكيان المتكامل^(١) .

ونظرة إلى حاضر النقد الأدبي العربي ترينا أن مجهودات محدودة جداً بذلت لربط الحاضر بالماضي ، والنظر إليهما على أنهما قيمة واحدة مستمرة . وهناك إحساس غالب بأن الماضي يكون بذاته دائرة شبه مغلقة ، ويسرف البعض فيتصور أن قصارى ما يستطيعه الحاضر هو أن يشرب ليقتبس من العصور الذهبية الماضية التي تصور أحياناً على أنها قد توافر لها نوع من الكمال المطلق . على أن هناك إسرافاً آخر يتجلى في جانب بعض دعاة « الحداثة » و « المعاصرة » ، إذ يدعى للحاضر روافد ومؤهلات لم تكن متاحة للماضي ، الأمر الذي يعنى أنه يكاد يكون منبئاً عن الماضي .

والفهم البصير لحركة الثقافة يحتم الالتحام المنشود بين التراث والحاضر ، والنظر إليهما على أنهما قيمتان متكاملتان لا قيمتان متباينتان . بل إننا قد نصل — عند النظر المتأمل — إلى أنهما قيمة واحدة . وتحقيق إنجاز ذي قيمة في هذا المجال يحتاج إلى بذل جهد في سبيل تصفية منابع الرؤية الصحيحة . ينبغي إرساء روح التسامح في النظر إلى الأمور ، والقضاء على التعصب في بعض المجالات ، كما ينبغي دعم المؤهلات اللازمة لتناول تراث الماضي وإنتاج الحاضر . كذلك ينبغي بذل جهد شاق لإنشاء ما يمكن أن نسميه « روح الفريق » في البحث الأدبي لدينا . وإن تنشأ هذه الروح إلا إذا وضع أمام هذا الفريق هدف مشترك ، وتم الاقتناع به ، عندئذ سيجد « أنصار التراث » و « أنصار الحداثة » أنهم يتجهون اتجاهاً واحداً ، وأن مصطلحي « تقليدي » و « تجديددي » ليسا مصطلحين متنافرين .

وتتعلق رابعة القضايا التي يثيرها هذا الكتاب بمنهج الدرس الأدبي . والنقطة الأولى الجديرة بالملاحظة في هذا المجال — لأنها تتصل بصميم همومنا الخاصة — هي تحديد قيمة المنهج « البيوجرافي » في النقد

(١) ناقش ت . س . اليوت هذه النقطة في مواضع كثيرة : انظر مثلاً لها في مجموعة مقالاته :

الأدبي . إلى أى حد نعطي اهتمامنا للمؤلف ، ونرى النص صورة حياة صاحبه ؟ إن هناك اتجاهًا غالبًا في مقالات هذا الكتاب لنجد المنهج « البيوجرافي » ، فما قاله جورج ستينير : « إن رجل الشرطة والرقيب يسألان الكاتب بينما يسأل الناقد الكتاب فحسب » (ص ٤٠) ، وما قاله رشارد هوجارت : « لا تثق أبداً بالقاص وثق بالقصة » (ص ٤٣) ، وما قاله رينيه ويليك (وليلاحظ أنه من أنصار البحث عن نظرية ، وأنه لا يهتم بتناول الأعمال المفردة إلا بوصفيتها طريقاً يعين على تكوين النظرية) : « ويبدو واضحاً أن العمل الأدبي هو المادة الأساسية لنظرية الأدب ، وليست هذه المادة هي حياة المؤلف الشخصية أو النفسية ، أو البيئية الاجتماعية ، أورد الفعل المؤثر من جانب القارئ » (ص ٥٠) وبالإضافة إلى ذلك يقرر ويعون بىكار اتجاه النقد الفرنسى إلى نيل الاعتماد على السيرة الذاتية للمؤلف ، وهو يرى النص غاية في ذاته ، وخير طريقة لتناوله هي طريقة « شرح النص » و « explication de texte » . كذلك ينتصر امبرتواكو للتحليل الدلالي . ويحيد داماسو الونسو القراءة الفاحصة فيقول : « ما يعينى أكثر من غيره هو ذلك النوع الذى يقف فيه الملاحظ أمام العمل الأدبي وهو مملوء بالرغبة في أن ينفذ إلى أعماق العمل ذاته وإلى جوهره بصفته خلقاً جدياً فريداً » (ص ١٤٩) .

وما يتصل بمنهج التناول هذا أنه — إلى جانب تعليقه أهمية ضئيلة على حقائق حياة المؤلف — يعلق أهمية ضئيلة كذلك على الحقائق الخارجية الأخرى ، كحقائق التاريخ ، وحقائق العلوم الأخرى غير الأدبية ، ويركز على ما يسمى بالقراءة « البنائية الأسلوبية » .

على أن هناك أقلية من كتّاب مقالات هذا الكتاب رأت فائدة في الاعتماد على عناصر خارج النص ، فقد رأى ل. سني. نايتس « أن تضع دراسة الأدب يدها في يد دراسة التاريخ والفلسفة واللاهوت » (ص ٨٨) ، وانتصر هانز مايزر للحقائق التاريخية المتصلة بالعمل الأدبي وبحياة المؤلف .

إن الدارس العربى يحتاج إلى مراجعة موقفه على ضوء ما يتجه إليه النقد العالمى في هذه الناحية ، فما يزال لحياة المؤلف عنده ذلك البريق الشديد ، وما يزال يحتفل احتفالاً شديداً بحقائق السيرة الذاتية ، ويعدها وثيقة من وثائق الدرجة الأولى لتفسير العمل الأدبي . وإعترافات الكاتب لا تزال تحمل وزناً كبيراً ، والناقد يبحث بحثاً مقصوداً عن هذه الاعترافات ، ويتجهج إذ يعثر عليها ، وهو في كثير من الأحيان يرى من جوهر مهمته وتماها وضع المؤلف على « كرمى الاعتراف » . وثمة نتائج ضارة تترتب على هذا البعد عن الموضوعية في تناول الأدب ، من أبرزها أن اعترافات المؤلف التى هي شئ

خارج عن بنية النص تكتسب قدسية تجعل منها المقياس النموذجي الذي يطمئن إليه في تفسير الإنتاج الأدبي ، وقد يصل الأمر إلى حدّ يتخطى فيه الدارس عن رأى كونه بالنظر في النص ، ويسرع لتبني الرأى المخالف الناشئ من اعترافات المؤلف .

وأكثر الطرق « موضوعية » ، وأبعدها عن استخدام ما هو غير أدبي في تفسير الأدب ، هو طريقة « القراءة الفاحصة » . والدعوة إليها جبهيرة في كثير من مقالات هذا الكتاب . وقد كان « النقد الجدد » الذين ظهوروا في أمريكا في العشرينات – وإن لم يتحدد مصطلح « النقد الجديد » إلا في أوائل الأربعينات – هم الدعاة الأول إلى التركيز على النص ، وقراءته قراءة أسلوبية بنائية تحليلية متعمقة ، تكشف عن العلاقات الكائنة فيه ، وتضيء جوانبه من الداخل إضاءة تكشف عن معناه الأدبي . ومثل هذا النوع من القراءة يلقى قبولا في مقالات كثيرة من مقالات هذا الكتاب كما أثرت ، ولكنه أيضا يتعرض لملاحظات من قبل كتّاب آخرين أمثال جون واين في مقالته « ملاحظات عن الخيال والحكم » ، و ل . سي . نايتس في مقالته « في البحث عن قيم أساسية » ، وهانز ماير في مقالته « النقد واستقلال القدرات » ، وجرام هيو في مقالته « وظيفة الخيال » . ويلاحظ أنه بينما خالف هانز ماير طريقة « القراءة الفاحصة » مخالفة صريحة وربما بالتناقض (ص ١١٨ ، ١١٩) ، ودعا جرام هيو إلى نبد طريقة تناول القصيدة بيتاً بيتاً ، والرواية صفحة صفحة ، وتبني طريقة يكون النقد بها نظرة إلى صلة العمل الفني بمجموع حياة المؤلف الذهنية والروحية ، لم يتعرض جون واين إلا إلى انفراد طريقة « القراءة الفاحصة » بالعمل ؛ فدعا إلى أن يساندها السياق التاريخي . أما نايتس فقد حذر كذلك من تعليق كل أهمية عليها فقال : « ولقد كان المؤلف مختلفا من ثلاثين أو أربعين سنة » . كانت الحاجة ماسة آنذاك لتخليص دراسة الأدب من مجرد تكديس الحقائق الميتة المتحجرة في تواريخ الآداب والمذاهب من الخارج بالتذوق الغامض ، ولذا كانت مواجهة التلميذ المباشرة بالكلمات الموجودة على الصفحة طريقة ضرورية في حرب تحريرية . أما الآن فيحس الإنسان خطراً في الحرص البالغ من بعض القائمين بالتدريس على تدريب تلاميذهم على القراءة الفاحصة » (ص ٨٨) .

وهكذا نعود من حيث بدأنا . نعود إلى مشكلة « كيف نقرأ ؟ » ، ونواجه ضرورة تطوير منهج في القراءة الأدبية . وثمة اعتماد واضح لدينا على التكديس الذي أشار نايتس إلى نظيره في الغرب من ثلاثين أو أربعين سنة . وإذا كان ذلك قد استلزم لديهم أنثذخوض حرب تحريرية تركز على النصوص فما أحرانا نحن أن نخوضها اليوم . وليس معنى ذلك أن نستبدل بطريقة التكديس طريقة قراءة القصيدة

بيتاً بيتاً والرواية صفحة صفحة ؛ فلم يكن ذلك جوهر منهج « النقد الجديد » . وإذا كانت هذه العبارة — وهى العبارة التى استخدمها جرام هيو — تعنى ذلك فهى عبارة خاطئة . وعلاوة على ذلك لم يدخل « النقاد الجدد » ولا غيرهم على النص الأدبى وهم خلوا من الثقافة الواسعة ، وإن دخلوا خلوا من الأفكار المعدة سلفاً . « فالقراءة الفاحصة » التى أشرت إلى مفهومها فى هذه المقدمة ليست سهلة إلى الحد الذى يمكن أن يمارسها فيه أى إنسان . وهى — إن لم ترفدها ثقافة واسعة يسيطر صاحبها عليها — عرضة للسقوط فى كهوف الطريقة التقليدية العقيم التى تقف عند حدود البحث عما يسمى بالمعانى أو القضايا التى يعالجها العمل الأدبى ، أو التى تبحث عن الصور البلاغية التقليدية وما إلى ذلك .

ونوع القراءة التى يقرأها الناقد لا تحدد المعنى الأدبى وتضيئه فحسب ، ولكنها أيضاً تحدد قيمة النقد نفسه . إن هناك حسناً واضحاً فى مقالات هذا الكتاب أشرت إليه مجرد إشارة — فيما سبق بأن « النقد الأدبى » لا تقاس قيمته « بالأدب الإنشائى » . ويكفى أن نقرأ العبارات الأولى من المقالة الافتتاحية فى الكتاب — وهى لجورج ستينير — لنذكر ذلك : « عندما ينظر الناقد خلفه يرى فى ظله شبح تابع ! من ذا الذى يرضى أن يكون ناقداً إذا استطاع أن يكون كاتباً مبدعاً ؟ من ذا الذى يجهد ليستخرج أعمق رؤية فنية لدى دسيفوسكى إذا استطاع أن يبدع كلمة من رواية الإخوة كارامازوف ؟ أو من ذا الذى يشغل بمناقشة التوازن عند لورنس إذا استطاع أن ينشئ « لفحة الحياة الحرة » الكاثنة فى « قوس قزح ؟ » (ص ٣١) . على أن ستينير ليس وحده فى هذا الاعتقاد ؛ فجرام هيو يعتقد كذلك أن النقد تابع للإبداع ، ومن ثم فلا تقاس أهمية هذا إلى أهمية ذاك . ولكن القضية لا تترك عند هذا الحد . ويبدو أن نوع القراءة النقدية هو المنجاة الوحيدة التى ينجو بها النقد من الوقوع فى أسر التبعية للأدب الإبداعى ؛ إذ يرى جرام هيو « أن النقد ذا القيمة هو النقد الذى يصبح هو نفسه أدباً ، وهو الذى تستمر قراءته لا لحججه وأفكاره ، وإنما لكونه نبأً مستقلاً للمتعة الأدبية » (ص ٩٠) .

عن طريق القراءة الفاحصة الحرة التى ترفدها ثقافات واسعة ثابتة — لا تعلن عن نفسها إعلان الدعاية ولا توظف توظيفاً مباشراً — يستطيع الناقد — إذن — أن يصل إلى جوانب بعيدة جداً فى عالم النص الأدبى بحيث يصل فى تعاطفه معه ، وفهمه له ، وتحليله إياه ، درجة يتم فيها نوع من التلاحم بين النقد والعمل الإبداعى نفسه ، فيصبح النقد صورة جديدة للعمل الإبداعى ، وذلك بعد أن يمتحن الناقد جزئيات العمل الأدبى ، ويعيد بناءها ، على نحو يعادلها ، ويعكس صورة حية لها . وإذا

وصل الناقد إلى هذه المرحلة بإخلاصه ، وتوفره ، وكفاءته أصبح شريك الكاتب المبدع في تجربته ، وفي القلب الذي وضع فيه هذه التجربة ، وأصبحت الصورة النقدية التي يقدمها تؤام الصورة التي يقدمها الأديب المبدع ، تبرز بها ، وتستقل عنها في الوقت ذاته ، ويكون الناقد بهذا قد دخل عالم الإبداع من أوسع أبوابه ؛ الأمر الذي يترتب عليه أن متعة القارئ بالعمل الإنشائي لا تتم كاملة بدون انضمام الصورة التي أقامها الناقد له . وبهذا تتخذ قيمة النقد بالقراءة الحرة المتغلغلة النافذة لا بأي نوع من البحث في حقائق التاريخ ، أو حقائق السيرة الذاتية للمؤلف ، أو حقائق القواعد الجافة لهذا القلب الأدبي أو ذاك . وهذا هو الفارق الحقيقي بين نقد يساعد القارئ على تذوق النص ، ونقد يقف حجر عثرة أمام القارئ في طريق هذا التذوق .

وثمة قضية خامسة تلح عليها مقالات هذا الكتاب إلحاحاً واضحاً ، وهي ضرورة اللغات الأجنبية للناقد الأدبي . وينبني هذا الإلحاح على الاقتناع العميق بأن خلاص النقد الأدبي من أزوته رهن بالتغلب على الإقليمية الضيقة ، والنعرات القومية ، وبتحطيم السدود بين الآداب ، وتثبيت دعائم النظرة العالمية في الأدب . يقول هاري ليفين : إن دارس الأدب لا يستطيع أن يؤدي مهمته إلا إذا كان متمكناً من أكثر من لغة واحدة ، وكان سائحاً مغامراً في مجموعة من اللغات « (ص ٨٠) ، ويقول جورج ستينر « إن الناقد الذي يقول إن الإنسان يمكن أن يكتفي بمعرفة لغة واحدة معرفة جيدة ، وإن التراث القومي في الشعر أو في الرواية هو التراث الصحيح أو المتفوق ، يغلق أبواباً ينبغي أن تفتح » (ص ٣٩) ، ويقول أيضاً : « إن الناقد — وهو هنا يختلف عن الكاتب المبدع — ليس الإنسان الذي يبقى محصوراً داخل وطنه » (ص ٣٩) .

وأحب أن أبدأ تعليقي على هذه القضية بالنقطة الأخيرة . إن الكاتب المبدع يستطيع أن يحقق « العالمية » من خلال تعمقه في « المحلية » ! وذلك لأنه يحتاج في تحقيق هذه « العالمية » إلى الحسن الإنساني ، والحسن الإنساني موجود في كل مكان ، ويمكن أن يجده الكاتب المبدع في بيئته الخاصة . وقد فتح كثير من الكتاب والفنانين في إنتاجهم نافذة على العالم من خلال تعمقهم في اللون المحلي لبيئتهم . لقد نجح تشيكوف في تصوير الشقاء الإنساني من خلال تصوير نماذج ومواقف كانت تضطرب بهما روسيا القيصرية ، ويصدق هذا الكلام نفسه على تولستوى . وقد نفذ كل من لوركا ونيرودا إلى قلب العالم من خلال تصويرهما الإنساني للمذاق الإسباني والأمريكي اللاتيني . وفي المجال الفني الأوسع كسر بيكاسو حاجز اللون من خلال تعمقه للون المحلي ، وينبغي أن نستحضر في هذا

الصدد أن لوحة « جرنیکا Guernica » تصور مأساة الإنسان في تلك القرية الإسبانية الصغيرة خلال الحرب الأهلية من خلال اللون الإسباني اللاتيني المتميز .. وهكذا .

وليس معنى هذا بالطبع أن الكاتب المبدع يمكن أن يصل إلى الحس العالمي من خلال اللون المحلي دون ثقافة إنسانية واسعة ، ولكن معناه أن التربة المحلية كافية في توفير المادة الأولية الضرورية الصالحة « لتخمير » تجربته الإنسانية . أما النظرة الخاصة للناقد فإنها تتكون وتتحدد وتتأصل بمقدار ما يرى من التجارب النقدية للآخرين ، في بيئته وفي كل بيئة ، وفي زمانه وفي كل زمان ، وبمقدار ما يوسع من قراءته في لغته الأصلية وفي اللغات الأجنبية ، وذلك بغية الوصول إلى موقف يستطيع فيه أن يتأمل أكبر جانب من تراث الإنسانية النقدي . والاعتقاد في أن دارس الأدب يمكن أن يدور في دائرة ضيقة هي دائرة الأدب القومي اعتقاد خاطئ ، والرضا الذي يجلبه مثل هذا الاعتقاد رضا زائف . وهو يمكن أن تزخره مشاعر الثقة بالنفس والاستقلال القومي إلى حين ، ولكنه سرعان ما يثبت إفلاسه في عالمنا المتغير .

ونظرة إلى عناية دارس الأدب العربي باللغات الأجنبية تضع المرء أمام مفارقة غريبة ، فأن تسمع دائماً القول بضرورة اللغات الأجنبية ، ولكن الواقع العملي لا يجعل من هذا القول أكثر من مجرد قول . ويمكن أن ننحى جانباً عجز الطلاب الدارسين للأدب القومي — الذين هم دون التخرج في الجامعة — عن قراءة أى نص أدبي بأية لغة أجنبية ، فذلك شيء يمكن أن يراقبه المرء في حزن وصمت ، ولكن حين تصل عدوى هذا العجز إلى طلاب الدراسات العليا فإن نواقيس الخطر الحقيقي ينبغي أن تُدق .

إن أكثر من مقالة من مقالات هذا الكتاب الذي أقدمه إلى القراء تنبه إلى ضرورة اللغات الأجنبية . وقد أشرت إلى شيء من نصوص هذه المقالات . وإذا استحضرننا في الذهن أن هذه المقالات كتبت لقارئ يختلف اختلافاً كبيراً عن القارئ العربي في الحد الأدنى لمعرفته باللغات حين يتخرج في الجامعة ، تجاوز الأمر في نظرنا حد الضرورة حين تتجه هذه المقالات إلى القارئ العربي .

وتبلغ الغرابة ذروتها حين يلوذ من لا يعرفون اللغات الأجنبية مسائل علم الجمال ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، ولكن الغرابة تظل كاثنة وصارخة حتى في حالة الذين يتصدون لدراسة التراث دون الإحساس أن اللغات الأجنبية ضرورية لعملهم . لقد نشأ تراثنا العربي وتطور بعيداً عن اللغات الأوروبية الحديثة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية ، هذا حق ، ولكنه لم يتطور بعيداً عن اللغات

اليونانية ، واللاتينية ، والفارسية ، فكم من دارسى التراث يجيدون هذه اللغات ؟ على أن الزعم بأن دارس التراث يمكن أن يستغنى عن اللغات الأوروبية الحديثة زعم باطل ، فكيف يستطيع هذا الدارس أن يتجاهل ما كتبه المستشرقون الفرنسيون ولانجايز والألمان عن هذا التراث ؟ أقول كيف يتجاهل ذلك إلا على حساب النقص فى أدواته (وإن كان بوسعه بالطبع أن يضع أصابعه فى أذنيه ، وينحى على المستشرقين بلائمة الجهل ، وسوء النية ، وسوء الأدب !) .

بقيت قضيتان تثيرهما مقالات هذا الكتاب ، وينبغى أن يقارن الوضع فيما يتصل بهما فى الأدب الغربى بالوضع الذى نواجهه فى دراسة الأدب العربى . أما القضية الأولى فهى قضية النقد الأكاديمى والنقد الصحفى . لقد ناقش كل من جرام هيو وإميليو كاكى المقارقات الكائنة فى المجتمع الأدبى الغربى بين هذين النوعين من النقد ، فسجل جرام هيو الحسد المتبادل بين الناقد الأكاديمى والناقد الصحفى ، كما سجل عيب الأول الذى يتجلى فى تقوقعه ، وعيب الثانى الذى يتجلى فى سطحيته ، ويميز الأول بأنه غالباً ما يتجه إلى الماضى ، والثانى بأنه يتجه إلى تيار الأدب الحاضر ، ودعا - كما دعا إميليو كاكى - إلى وجوب تقريب الشقة بين العالم الأكاديمى فى الجامعات وعالم النقد الجارى فى الصحافة . كذلك عاب جرام هيو من لا يهتم بالاتجاه الذهنى لعصره (مما يغلب على الاتجاه الأكاديمى) كما عاب من يهتم كلية بالأدب الجارى (مما يتصف به النقد الصحفى) . وهاجم البطش الأكاديمى كما هاجم ثرثرة العصابات الأدبية ، وحذر إميليو كاكى من أن « عزلة هذين العالمين والريبة المتبادلة بينهما محطمتان لكليهما وللقرأى قبل كل شىء » (ص ١٢٨) .

وقد لا يكون الحسد المشار إليه بين عالم النقاد الأكاديميين وعالم النقاد الصحفيين فى العالم الغربى واضحاً بنفس القدر فى عالمنا الأدبى ، وذلك لأن الحد الفاصل بين العالمين ليس واضحاً لدينا بالقدر الذى هو عليه لديهم . حقاً إن هناك نقاطاً يتداخل لديها هذان العالمان هنا وهناك ، ولكن الحديث عنهما بصفتهم عالمان أوضح هناك منه هنا . على أن هناك ملاحظة تستوقفنا وهى أن بعض النقاد الأكاديميين لدينا يرون فى خروجهم إلى دائرة النقد الصحفى جزءاً مكملًا لمهمتهم الأكاديمية ، ولا أدرى إذا ما كانوا يرونه دليلاً على نجاحهم الأكاديمى . وهم قد يسهمون - بغير قصد فى معظم الأحيان - فى تكثيف الغبار المثار حول معنى « الأكاديمية » الذى يثيره بعض النقاد الصحفيين ، والذي يحتملها معنى « الحمود » ، و « التحجر » ، و « الانطفاء » ، ويبعد بها عن حقيقتها الأصلية من التوثيق ، والموضوعية ، وتحرى الحقيقة . إن التفاخر بما يسمى بعملية vulgarization للمادة الأكاديمية قول

خطر على المنهج العلمى ، وعلى المسألة التعليمية برمتها . ولست أقول أبداً بالانعزال ، والتعالى ، والإحجام عن الإسهام فى النشاط الأدبى الصحفى ، وإنما أقول فحسب إن مهمة الناقد الأكاديمى حين يخرج إلى النطاق الصحفى هى ترشيد القراءة الأدبية ، والوقوف عند جوهر « الأكاديمية » الحقة ، ومساعدة النقد الأدبى الصحفى - دون تعال أو وصاية - على التخلص مما يعانى من بعض المشكلات التى يعانى منها نظيره فى الغرب ، التى أشارت إليها المقالتان اللتان اقتبستُ منهما آنفاً . على أنى أزيد على هذا القول اعتقادى فى أن ثمة فائدة للنقد الأكاديمى نفسه فى خروجه إلى النطاق الصحفى ؛ فالانفتاح على تيار الأدب الجارى يرفد هذا النقد بعنصر ثرى من حيوية اللحظة الحاضرة ، ودفئها ، وتجدها .

وتثير القضية الثانية مقالة ليفيز عن « البحث العلمى فى الإنجليزية » . لقد هاجم ليفيز فى مقاله الضعف فى مستوى البحث العلمى ، كما هاجم الرسائل التى يتقدم بها الباحثون لنيل درجة الدكتوراه من كبردج . وهو لا يتشبث فى ذلك بالشعار الفارغ المعروف ، وهو وجوب أن يضيف طالب الدكتوراه برسائله جديداً إلى العلم ، وقصارى ما يطلبه هو أن يكشف الباحث عن استقلال فى شخصيته (ويا له من مطلب عسير !) . على أنه يعنف العنف الذى عرف عنه ، وذلك حين يحذر من التسر الذى يتم فى شكل الترخص فى مستوى البحث العلمى لاعتبارات سياسية معينة ، معلناً أن ذلك كفيل بأن يحدث من النتائج المدمرة ما تحدثه الكوارث العامة .

وقد يغرى كلام ليفيز هذا بفتح قضية الدراسات العليا لدينا برمتها ، ولكنى سأحصر كلامى فى ملاحظات مختصرة . إن ليفيز ثائر على مستوى البحث فى لغته القومية فى جامعة كبردج فكيف بالنظر فى مستوى الدراسات العليا لدينا ؟ والقضية جد متشابكة ؛ فعلم دربة الطلاب على قراءة النصوص بأنواعها من أسباب انخفاض المستوى ومن مظاهره ، ومن العقبات فى طريق النهوض به . وقريب من هذا القول يمكن أن يقال عن عدم معرفته باللغات الأجنبية . على أن هناك أسباباً ، ومظاهر ، ومعوقات أخرى فادحة ؛ منها عدم تفرغ معظم الطلاب للبحث ؛ فطالب البحث الذى تنقصه الدربة ولا يعرف لغات أجنبية يمكن أن يتدرب ويتعلم اللغات إذا كان متفرغاً ، أما إذا كانت لديه وظيفة تشغله طول الوقت ، وكانت هذه الوظيفة تفصله عن مشرفه عشرات الكيلومترات ، أو مثاتها ، أو آلافها ، فكيف يتدرب مع مشرفه ؟ وكيف يتعلم اللغات ؟ ومن ثم كيف يبحث ؟ وكيف يُرعى ؟

ولا يستطيع أن يتفادى المرء تجربته الخاصة إذ ينظر في حزن إلى القائمة الطويلة بأسماء الطلاب المقيدتين بالإشراف والمتفرقين في بيئات متعددة ، ينقص الكتاب بعضها ، ولا يتوافر الجو المناسب للاطلاع في بعضها ، ويحال بين الطالب والتردد على مشرفه في جميعها . ويدور الحوار بين الطالب ومشرفه — إن دار — بالمراسلة ، أوفى زيارات صيفية خاطفة . ويحس الطالب أنه مظلوم ، ويحس المشرف أيضاً أنه مظلوم ، والنتيجة أن هناك مظلوما لا يختلف عليه هو مستوى البحث العلمي .

ولست أطلب صورة مثالية لجو البحث العلمي ، ولكنني أطلب صورة طبيعية . والبحث العلمي — لسوء الحظ — ليس من الأمور التي تحتل أنصاف الحلول . إنه إما أن يكون أو لا يكون ، ومحاولة تبسيط مشكلاته تخل بالوضع كله إخلالا كاملاً . إنه يشبه المشي ، والكلام ، وتعلم القراءة والكتابة ، أقصد أنه لا تغني فيه تجربة المشرف عن تجربة الطالب شيئاً ، أى أن المشرف لا يستطيع أن يلحق الطالب بتجربته ، ولا بد أن يمر الطالب بنفس الطريق الذي مر به المشرف كما يمر كل طفل بمراحل المشي والكلام ، وتعلم القراءة والكتابة ، فلا تغني تجربة الطفل الأول عن تجربة الطفل الثاني شيئاً . على أن النصيح ، والإرشاد ، والرعاية أمور ممكنة هنا وهناك في جميع الأحوال .

والخلاصة أنه لا بد في الصورة العادية الطبيعية للبحث العلمي أن يوجد طالب متفرغ ، ومشرف مهتم ، وبيئة تتوافر فيها المواد اللازمة الضرورية . وعلاوة على ذلك لا بد أن يكون الطالب قريباً من مشرفه ، والمشرف ليس مثقلاً بالعمل ولا مزدحماً بالطلاب إلى الحد الذي لا يستطيع أن يفرغ فيه للطلاب إلا بين الحين والحين .

وبعد ، فقد كان جهدي في هذا العمل محصوراً في الأمور التالية :

أولاً : هذه المقدمة التي حاولت فيها مخلصاً أن ألقى بعض الضوء على جوانب من حاضر الدرس الأدبي لدينا على هدى مما أثاره هذا الكتاب . ولا أريد بحال أن تقف هذه المقدمة حائلاً دون الكتاب نفسه ، فما نوقش فيها قليل جداً بالنسبة للقضايا المهمة المثارة في الكتاب نفسه .

ثانياً : ترجمة الكتاب ، وفيها حرصت كل الحرص على أن أكون قريباً من النص ، ولم أترخص فأبعد عن النص مطلقاً ، ما دام نسيج العبارة الغربية سائغاً .

ثالثاً : التعليقات الواردة في هوامش الصفحات كلها . وقد كانت تعليقات توضيحية ذكرت فيها تواريخ كثير من الأعلام الذين وردت أسماؤهم في الأصل ، كما عرفت تعريفاً شديداً للاختصار بكثير

من الأعمال والشخصيات الأدبية الواردة فيه . ولم يكن أمامى طريق آخر سوى أن أرجع إلى تقديري الخاص فيما يتصل باختيار الأعلام والأعمال والشخصيات التى أعاق عليها ؛ فقد ذكرت تواريخ الأعلام الذين قدرت أن ذكر تواريخهم مفيد ، وعرفت فى اختصار شديد بالأعمال والشخصيات الأدبية التى قدرت أن تعريبنى بها مفيد .

رابعاً : كشّاف الأعلام ، وقد جعلته وافيّاً بقدر الإمكان ، ورجوت أن يعين القارئ فيما يريد مراجعته من أمور تحددها هذه الأعلام ومواقعها من الكتاب .

وأود أن أشكر صديقى محمد حماسة عبد اللطيف الذى قرأ أصول الترجمة ، وأبدى عدداً من الملاحظات المفيدة .

محمود الربيعى

مصر الجديدة — يونية ١٩٧٥

مقدمة الناشر^(١)

لقد حقق الإنسان — حتى الآن — نجاحاً محدوداً في تغيير البيئات المادية التي يعيش فيها ، أما البيئات الفكرية فإنه يضيف إليها أحياناً ظلاً من التحسين فحسب . وكان هدف الملاحق الأدبي بحريدة التيمز من نشر المقالات الموجودة في هذا الكتاب في عددى ٢٦ يوليو ، ٢٧ سبتمبر سنة ١٩٦٣ ، أن يصل على نحو مفتوح — وربما كان مفيداً — بين بعض أفكار النقد الأدبي التي تختلف أشد الاختلاف ، والتي تعيش جنباً إلى جنب في أوروبا وأمريكا دون أن تتبادل التأثير في غالب الأحيان .

وكانت النتيجة — كما سبرى القارئ — صدهاً جهيراً في المفاهيم ، لقد أصردارسو الأدب الإنجليزي ونقاده وزملائهم عبر المحيط الأطلنطى في بعض المجالات — أصروا في السنوات الأخيرة على بعض الأفكار العنيدة فيما يتصل بقيمة الأدب ، ورفضوا بعنف أية أنكار أخرى . لكن نقاداً ممتازين كثيرين في أوروبا تناووا بحماسة ووضوح وجهات نظر قد تبدو شائنة في نظر الدارس الإنجليزي المثقف . ومن المؤكد أن رد الفعل المناسب لهذا الموقف ليس الشعور بأن معظم النقد الإنجليزي في الوقت الحاضر يفرط في الثقة بنفسه إلى حد غير معقول أو أنه ذو جانب واحد ، كما أنه ليس افتراض أن مفكرى إنجلترا كدأبهم يحددون الطريق المنطقى الوحيد كما هو الحال بالنسبة لماكولاي^(٢) التي عضدت كل شيء كانت له قيمة في عصر التنوير الأوربي . إن الكتاب الأوربيين الذين أسهموا في هذا الكتاب « حاضرن النقد الأدبي » يمكن أن ينظر إليهم على أنهم محصورون في نقطة ضيقة كزملائهم الإنجليز والأمريكان ، وهم يكافحون ضد طرق التفكير التي تبدو مضللة أو عديمة الجدوى أو معوقة . وهم يعضون بالنواجذ على قوانينهم الخاصة .

وفي أية مناظرة مثل هذه لا بد أن تجد — باختصار — بعض الصيغ المشدبة المختبرة هنا وهناك . وهى صيغ تفيد الجانبيين . ويلاحظ أن عدداً من المشاركين الأوربيين في هذا الكتاب من الذين كانت مقالاتهم من بعض الجوانب رداً على مقالات الكتاب « الأنجلو — ساكسون » قد اعترفوا

(١) دار Faber and Faber

(٢) روز ماكولاي كاتبة معاصرة يظن أنها ولدت سنة ١٨٩٥ .

بتأثير الأفكار النقدية الأمريكية والإنجليزية ، وقد فعوا ذلك أحياناً من جانب لا يأتى التقدير خاصة فى أرض الوطن . وكتاب « حاضر النقد الأدبى » فى عمومهِ ربما قوى من هذا الأثر ، وأعطى كذلك وزناً للتأثير الذى يجرى فى الاتجاه المضاد .

وكل المشاركين الإنجليز فى هذا الكتاب من المحاضرين الجامعيين فى الأدب الإنجليزى أو من الذين كانوا كذلك ، وهذا يعكس بوضوح كيف أن النقد الأدبى الإنجليزى قد أصبح فى الثلاثين أو الأربعين سنة الماضية محترفاً ومتخصصاً على نحو ثابت . ويزيد اتجاه النقاد إلى حرث حقول أضيق ؛ لذا فإن ناقدًا معينًا قد يكون ناقد شعر ، أو ناقد قصة ، أو ناقد العصر الفيكتورى ، أو عصر النهضة ، أو ناقد دكتور ، أو ناقد هنرى جيمس ، أو ما هو أضيق من ذلك ، ناقد هنرى جيمس فى فتراته الأولى ، أو دكتور فى فتراته الأخيرة . ومع ذلك فإن الكتاب الإنجليز المشاركين فى هذا الكتاب لا يقدمون شاهداً على ذلك ، بل إن الأمر على العكس ؛ فهناك إصرار مدهش فى مقالاتهم — يكاد يكون إجماعاً — على الأهداف العامة للأدب ؛ تلك الأهداف التى تنتمى بدرجات متفاوتة إلى تقاليد استمدت من ماثيو آرنولد منذ قرن من الزمان ، واستمدت على نحو أكثر مباشرة من الثمام مدهش لأفكار ت . س . اليوت ، و . إ . ا . رتشاردز ، والدكتور ف . ر . ليفيز .

وليس صعباً أن يتضح حتى من المقالات المبكرة الحوانل لإليوت أنه عبر عن وجهات نظر فى الأدب تؤكد صراحةً قدرة ذلك الأدب على أن يعطينا تجارب ذهنية وحسية تختلف تماماً عن تلك التجارب التى تكون لنا عندما نستمر فى اهتماماتنا العادية اليومية . إنها فى الواقع تلك الوجهة « الجمالية » التى لأمه عليها نقاد مهتمون بالتركيز على هدف الكتابات العظيمة — بوصفها أهدافاً ذهنية ودقيقة بالضرورة — من أمثال يفور ونترز . لكن كثيراً من القراء الإنجليز قد تساءلوا فى البداية وهم يقرأون فهم أفكار ونترز عما إذا كانوا يقرأون آراء لإليوت نفسه ؛ وذلك لأن من الأشياء التى عمُقت فى الفكر النقدى الإنجليزى أن إليوت ربط — على نحو ما يربط المسبب بالسبب — بين طاقة الشاعر المنظمة عند كتاب من أمثال دن وماوفيل والنضج فى مرحلة جيدة متطورة . وليس من الضرورى أن يختلف هذا الربط عن معناه الذى يستخدمه رجال التعاليم المتنورون ، وحتى رجال القضاء ، فى الوقت الحاضر . ويصعب الآن تحديد مدى الأهمية التى كان يعلقها إليوت على هذا الربط ، ولكن أثراً عميقاً غير عادى كان لها على أتباعه من الإنجليز .

وزيادة على ذلك فإن الاهتمام بنسبج الأدب الذى نصح به إليوت — وطبقه بذلكاء عظيم ولكن

في صفحات قليلة - قد استخدم باستمرار لغاية مستمدة من وجهة النظر هذه - « علم الأسلوب » الذي تطور في أوروبا ، وتطور إلى جدما في أمريكا لم يكن منتشراً قط في إنجلترا . لقد بحثت التفاصيل الخاصة بلعب الشعراء والروائيين بالألفاظ أولاً وقبل كل شيء - بهدف اختيار مدى صحة كونها تعكس - على قدر القوة الخاصة التي نتوقعها من خبرائنا - الصفات المرتبطة بالنضج ، بالمعنى الذي ذكره : الوعي الحقيقي بتنوع العالم وغرابته ، والقدرة على تعمق مشاعر الآخرين ، والقدرة على توجيه كل العواطف المستمدة من هذه الطاقات وجهة تنتهي إلى الحب والتعقل .

أما فكرة ريتشاردز العامة عن الأدب ، التي هي نوع من التقوية النفسية ، فإنها لم تحرز قوة مشابهة على الإطلاق . والشئ الذي بدا منذ البداية عظيم الأهمية أن الأعمال التي أوصى بها في « العشرينات » كانت هي الأعمال نفسها التي امتدحها إليوت تقريباً . وفكرته أن الشعر « منظم لدوافعنا » يمكن أن تشبه في سهولة شديدة بفكرة إليوت عن « نضج » الشاعر ، ومن الواضح أن ذوقهما كانا متشابهين . أما بالنسبة للدكتور ليفيز فقد وجد في وضوح تام بين قدرة الشاعر على إخراج مادته ودرجة نضجه الخلقاني . وقد كان له على نحو مباشر أعظم التأثير من بين الجميع . وقد أخذ إسهام الدكتور ليفيز في هذا الكتاب صورة محددة بالدعوة إلى الحفاظ على أعلى المستويات في الدراسات العليا الإنجليزية . وهو لا يعني « بأعلى المستويات » - كما سيقول - المطالب الأكاديمي الفارغ بأن بحث الدكتوراه ينبغي أن يكون « إضافة إلى العلم » ، بل ضرورة أن يطالب من الطالب أن يكشف عن قدرات أصيلة في الإدراك ، والحكم ، وتحمل المسؤولية . ويكمن وراء هذه الدعوة ما حانظ عليه الدكتور ليفيز طويلاً من رؤيته الأدب الإنجليزي يلعب دور « الثقافة الإنسانية الأساسية » في التربية الحضارية ، وما اعتقده من أن هذا يحتم بالتالي « نضجاً » من جانب المدرسين والنقاد الذين يتكلمون أو يكتبون عنه .

ويعتقد كل من ريتشارد هوجارت ، وجون واين ، و. و. رويسون وجهة نظر تشبه في عمومها وجهة نظر الدكتور ليفيز . فيرى هوجارت الأدب على أنه يؤدي مهمة هي توسيع تخاطفنا مع المعاناة الفردية عند الآخرين وسعادتهم ، وتوسيع إنسانيتنا . وهو يقول إن الأدب - جون أن يعان عاينا أية خطط أخلاقية - يعمل على تجزيب وجهة نظرنا في الحياة بطريقة صحيحة ، وذلك حين يجارب الخوف ، والجشع ، والإعياء ، والكسل . ويعرض واين قضية مشابهة لتلك القضية لكن بطريقة مختلفة ، وذلك عندما يستنكر على الناس « استيخياهم » - وهو يضمن الكلمة معنى « سوء استخدامهم » -

الأدب وسيلة لتحقيق رغباتهم . وعنده أيضاً أن الناقد الجيد يعمل مع الكاتب على مساعدة القارئ على كسر حدة أنانيته ، وعلى رؤية الناس « الآخرين الغرباء » بصفتهم أشخاصاً حقيقيين ، لهم حقوق حقيقية في الحياة . ويود روبسون أن يرى كلمة « الصدق » وقد عادت إلى تاموس النقد الأدبي معتقداً في ذلك أن الكاتب يمكن أن يصل إلى الفهم « المتعاطف » و « التوازن الأخلاقي الدقيق » اللذين يتوافران في الأدب العظيم ، وذلك فقط عندما يحيا على نحو أصيل في الخيال من خلال التجارب التي يعنى بها عمله . وهؤلاء النقاد الثلاثة يدركون على الفور أن نوع الواقعية الأخلاقية التي يعجبون بها في الأدب لا تعتمد بالضرورة على أى نوع بسيط من الواقعية بالمعنى الأساوي . وقد استخدم واين عبارة « أعذب الشعر أكذبه »^(١) ، ولكن الثلاثة جميعاً — دون الدخول في تفاصيل — أصرّوا على أن الكذب له صلة جوهرية حرفية بالمواقف الإنسانية الحقيقية . وقد قال روبسون صراحة إنه مهما كان من شأن فولستاف فإنه ليس رجلاً ضئيلاً .

لقد عُرف ل. سى. نايتس منذ أمد طويل بأنه زميل للدكتور ليفيز ، ولكنه في مقالته هنا يؤكد على طريقة « كوايردجية » أكثر بكثير مما يفعاها الآخرون ، وهي الحاجة إلى أدب يوظف الخيال . إنه يريد أن يؤكد الآن أهمية الاستجابة السريعة الحسنية للأدب ، ولكنه أيضاً ينظر وراء هذه الصيحة إلى أثرها النهائي على صميم حياة القارئ الشخصية .

ويشير جرام هيو أصرح إشارة إلى النهج الجديد الذي يمكن أن يتطور إليه الفكر النقدي الإنجليزي باسترجاع ما للأدب من قوة على إعطاء قرائه إحساساً أدق بالواقع ، وإعطائهم أيضاً أساطير حية ترشد حياتهم اليومية (وهو — ولا عجب — ينجذب فيما يبدو إلى الرواية أقل مما ينجذب إليها أى مشارك إنجليزي آخر في هذا الكتاب) .

أما بالنسبة للمشاركين الأمريكيين في الكتاب فإن جورج ستينير يلاحظ ملاحظة أدنى إلى أن تكون مربية ، فهو يتساءل — ناظراً إلى التاريخ القريب — عما إذا كان الناس يتقدمون بالضرورة في طريق الحب والحكمة عن طريق قراءة الأدب ، وذلك مهما يكن من تغلغل تلك الصفات في الأدب الذي يقرأونه . ومهما يكن من أمر فإن الأدب عنده يحقق هدفه المثالي في أنه يضيف « إلى خيرة الطاقة الإنسانية » وانضباطها

وما لا شك فيه أن رينيه ويليك وهارى ليفين من أكثر المشاركين في هذا الكتاب اقتداراً من بين

(١) اختبرت هذه العبارة المشهورة في النقد العربى ترجمة لعبارة :

“The truest poetry is The most feigning.”

: انظر مقالة واين في موضعها من هذا الكتاب .

« الإنجليز - السكسون » ؛ وذلك لأن كليهما متخصص في الأدب المقارن . ويتطلع ويليك إلى إمكان تحقيق نظرية عامة تأخذ في حساباتها كل خصائص الأدب التي تميزه بوصفه ظاهرة مميزة مستقلة ، وذلك دون استهانة بالحاجة النهائية إلى إصدار حكم تقويى صريح على قيمته الإنسانية . أما ليفين فإنه ، على الرغم من وعيه المماثل بالغرض المتزوج الذي يواجهه الناقد ، يميل إلى اختيار متساهل وحساس .

إن القراء الذين يأخذون وجهة النظر الشائعة عن الأدب الإنجليزي حقيقة مسلمة سيصدمون عندما يقرأون « الزمن والخيال الشعري » لإميل ستايجر . ودون كل المشاركين في « حاضِر النقد الأدبي » يبدى ستايجر نوعاً من الاهتمام بالأدب بعيداً تماماً عن معظم اهتمام النقاد « الأنجاو - ساكسون » ، وذلك دون أن يلجأوا إلى أى حل وسط . ولنوضح القضية نقول إننا إذا قارنا عملاً أدبياً بشيء آخر من صنع الإنسان - وليكن مدينة من المدن مثلاً - فإن معظم النقاد « الأنجاو - ساكسون » يشبهون قوماً يمشون في الشوارع باحثين عن الوسائل التي تجعل تصميم المدينة ييسر حياة السكان العادية فيها ، ويفتح لهم مجالات جديدة ، ويوفر لهم فرصاً للاجتماع والمتعة ، ويشجعهم على الحياة بطرق نبيلة ، على حين يشبه ستايجر إنساناً يعمد في هدوء أثناء ذلك كله إلى تل خارج المدينة فيجاس عليه لينظر إليها في ضوء الشمس . وقد يعترض النقاد من تحته بأن هذا ليس الغرض الذي بنيت المدينة من أجله ، وبأن هذا تقصير كامل في أداء الواجب ، ومصمم المدينة في تلك الحالة لا يفصحون عن أغراضهم ، وهو يستمر جالساً هناك ، لا يبالي اللوم ، قانعاً بتمتع جمال المدينة من مكانه الذي يجلس فيه ، ومعنا النظر أكثر فأكثر لنبداً في تحديد السبب الذي يمل به بأحاسيسه المبهجة في الشيء الذي يراه .

والنتائج المحتملة لهذا أن المصدر الأساسي لمتعبته هو إحساسه « بوحدة » الأعمال التي يتناولها ، وبأن هذه الوحدة تنبع من وجهة نظر ثابتة في الزمن عند الكاتب ، وتظهر في كل جزئية من جزئيات مضمون العمل الأدبي أو أسلوبه . ومرة أخرى إن هذه طرق في التفكير تفتح بالطبع الباب لألوان من الإدراك مختلفة تماماً ، وتتحدى من يعارضها على أرض مهزوزة وغامضة . وهؤلاء النقاد الذين يرون قيمة للفن الأساسية التعليمية في أعلى مراتبها منتبون بحكم مسلماتهم الأساسية عن إمكان إعطاء الأفكار التي أثارها ستايجر أى مزيد من الاعتبار .

ويحارب إميليو كاكبي وداماسو الونسو - في إيطاليا وأسبانيا بترتيب ذكرهما - معارك تشبه إلى حد ما المعارك التي يحاربها الأستاذ ستايجر عن وعى ضد التقاليد الألمانية الأساسية . ويعارضون ثلاثتهم دراسة

الأدب بوصفه مجرد توثيق سيكولوجي أو تاريخي . وعلى حين يبدي كاكبي إعجابه بالحضارة « الأنجاو-سكسونية » يشن في الوقت نفسه الحرب على مسكرنا، وذلك حين يرى أن تأكيد الناحية التعليمية من جانب المشاركين « الأنجاو-ساكسون » في «حاضر النقد الأدبي » مسألة مبالغ فيها . ومع أن الونسو شديد الاهتمام « بعلم الأسلوب » فإنه يرى أنه « علم غير كامل » . إنه له أهمية من الدرجة الثانية فمحسب ، وذلك بالنسبة للمتعة الخدمية بالأدب التي نعطيها الأولوية .

ويحظى « علم الأسلوب » - على كل حال - باهتمام معظم المشاركين الآخرين في الكتاب ؛ فريمون بيكار غير راض أيضاً عن الاهتمام الفرنسي الواسع الانتشار بالناحية البيوجرافية والسيكولوجية من قبل الكتاب ، ويرى في النقد « الأنجاو-ساكسون » خير حليف له في إصراره على الحاجة إلى التركيز على النص . وإذا صح أن الاهتمام بعمل اللغة الأدبية متصل أساساً في انجائنا على الأقل بقيمتها الاجتماعية والخلقية ، منذ ظهور الأعمال المبكرة لرتشاردز ، فإن ريمون بيكار هنا يكون سخياً أكثر مما يازم .

وعلى كل يمكن أن نتحول الآن إلى النقد بوصفه لغة لرونالد بارثيس لبرى تقريراً مصنف وعريقاً عن طريقة من الطرق التي تقربنا من اللغة الأدبية . ولا يهتم بارثيس بالقيمة بصفة خاصة . إنه شديد الاهتمام بالقواعد الخاصة « لعلم المعنى » التي تستمد من القصائد والروايات ، كما أنه مهتم بشرحها المنطقي . وليس ذلك بالنسبة له هو المجهود النهائي ، ولكن المجهود النهائي هو الوصل المتجدد بين هذه النظم وطرائق أخرى لوصف تجاربنا التي تفرضها علينا التغيرات الذهنية بطريقة مستمرة . لذا فإن النقد لديه مسألة جد نسبية ؛ فهو « المحاورة بين موقفين تاريخيين وشخصيتين هما شخصية المؤلف وشخصية الناقد » ، وما ينبغي أن يميزه في كل مظاهره هو نفس الاهتمام الشديد بالمنطق في المحاورة . ووجهة النظر هذه تصل رونالد بارثيس بمسهم إيطالي آخر في الكتاب هو امبرتوا كوكو . ولقد حدد كوكو أن رتشاردز - واهتمامه بعلم المعنى - هو الناقد الإنجليزي الذي أثر فيه أكثر من غيره . و « علم الشعر » أي أسلوب التوصيل في الأدب هو الذي يهمه أكثر من غيره ، وبخاصة - كما لاحظ هو نفسه في ذكاء - في ذلك العصر الذي يزيد اشتغال الأعمال المعقدة فيه على الجانب النظري الخاص بها فيما يتصل بهذه المشكلة ، وسرعان ما يصبح البحث في « فن الشعر » في هذه الحالة هو الشكل الممكن الوحيد للنقد .

وقد أعطى جان كوت - الأستاذ بجامعة وارسو - انطباعاً آخر حياً عن أفكار تنمو وتتصادم

في مجتمع مختلف عن مجتمعنا . ومن الممتع أن نرى — على غير توقع — أسماء مثل نيومان وتشسترتن وجوردن كريج ينظر إليها باحترام بوصفها قد أحدثت مؤثرات منمشة في نقاط مختلفة من التاريخ الثقافي البولندي الحديث . ومن المهم على نحو خاص أن نعرف أن النقاد الشبان والدارسين في بولندا قد التمسوا قبل كل شيء مرشداً في شخص واحد من المفكرين العظام في علمي البناء الشعري ونظرية التوصيل ، وهو الروسي رومان جاكوبسون الأستاذ بجامعة هارفارد . إن اسمي الأستاذ جاكوبسون ودوسيسير رئيس مدرسة جنيفا الذي بدأ البحث في هذه المشكلات اسمان يتكرر ذكرهما في النصف الأوربي من حلقة البحث هذه ، وكلاهما مفكر ليس له في إنجلترا إلا أتباع قليلون .

وربما بدا أن الأستاذ هانز ماير — وقد عاش في لينز حتى وقت قريب — يتكلم بصوت جد قريب من صوت النقاد الإنجليز . وهو يدين للفكر الماركسي ربما أكثر من أي كتاب آخر من كتاب « حاضر النقد الأدبي » ، وذلك على الرغم من أنه لم يسجل أية صلات ساذجة بين شكل الأدب وبيئته الاجتماعية ، ولم يكن تقديره للأدب معتمداً على أي أساس بسيط من قيمته الاجتماعية . ومع ذلك فإن وظيفة العمل الأدبي ومدى فائدته المباشرة لقرائه لهما وزن لديه أرجح من وزنهما لدى أي من النقاد الأوربيين الآخرين في الكتاب . ويبدو من الأساس الذي اتخذه أنه توصل إلى نوع من « الجماهيرية العليا » — إذا جاز استخدام التعبير — ليس جد بعيد من التيار الأساسي للتفكير النقدي في إنجلترا في الوقت الحاضر .

إذن قد يجد قراء هذا الكتاب أنفسهم عموماً متجهين إلى إدراك أن النقد الإنجليزي في الوقت الحاضر — من حيث مسلماته عن قيمة الأدب ومن حيث فهمه للقلب الأدبي — أشد انغلاقاً وبعداً عن المغامرة مما ينبغي أن يكون عليه . وبرغم ذلك ربما أحسنا نحن الإنجليز في الوقت نفسه أننا نتجه إلى معارضة تهمة المبالغة في « التعليمية » ، ونشعر أن النقد ، في أوروبا تقع عليه تهمة « الأكاديمية » ولو لم يكن تعليمياً . كما أنه في اهتمامه بقيم الأدب الخفية ، أو بالدراسة المنطقية الخاصة للبناء الشعري ، لم يحرز تقدماً كبيراً في الإجابة عن المطالب التي يطلبها القراء عملياً من النقاد والمعلمين . تلك المطالب التي تتجلى في أن هؤلاء يرشدونهم — مع الاهتمام الحقيقي بمحاجاتهم — إلى قراءة ما هو أكثر فائدة بالنسبة لهم . ويبدو أن إحداث توازن بين الثقة فيما أنجز بالفعل والاستعداد لأخذ ما لم ينجز بعين الاعتبار هو الشيء الذي يطالب الآن بشدة في النقد الإنجليزي .

إن إدراكاً ما للحقيقة ، وتحويراً ما في البصيرة المفيدة من الممكن أن ينور دائماً عمل أي ناقد جاد

ومخلص ، وذلك مهما يكن من الاختلاف بين المسلمات الأساسية في تفكيره وتفكير جاره . إنم . داستراك صاحب العقيدة اليهودية السرية في La Rotisserie de la Reine Pédaugue لأناطول فرانس^(١) كان مقتنعاً بأن قصة الخروج من الجنة في العهد القديم لا بد أن ينظر إليها على أنها قصة رمزية ؛ وذلك أن آدم وحواء لو أكلا تفاحة حقيقية فإن الله الذي يعلم كل شيء كان سيعاقبهم بعسر هضم دائم . وربما كان نوع داستراك - في ذلك العالم ذي الفهم الناقص - هو نوع الناقد المهم حقيقة . وهو الناقد المتأمل في نبل ، المعرض للأخطاء الخطيرة في المنطق العالي الذي يستخدمه ، والذي يقع مع ذلك بين حين وآخر على الحقيقة بغريزته الصحيحة .

(١) نشرت هذه الرواية سنة ١٨٩٣ .

القسم الأول

المعرفة الإنسانية

جورج ستينير

عندما ينظر الناقد خلفه يرى في ظله شبح تابع ! من ذا الذى يرضى أن يكون ناقدًا إذا استطاع أن يكون كاتباً مبدعاً؟ من ذا الذى يجهد ليستخرج أعمق رؤية فنية لدى دسٲيوفسكى (١) إذا استطاع أن يبدع كلمة من رواية الإخوة كارامازوف (٢) ، أو من ذا الذى يشتغل بمناقشة التوازن عند لورنس (٣) إذا استطاع أن ينشئ « لفحة الحياة الحرة » الكائنة في « قوس قزح » (٤) ؟ إن كل عمل فنى عظيم إنما ينبع من المحاولة العنيفة التى تقوم بها الروح ضد الفناء ، كما ينبع من الأهل فى سبق الزمن عن طريق الإبداع . « الضياء يسقط من ال هواء » (٥) هذه مجرد خمس كلمات ، تضاف إليها حيلة فنية صوتية توقع النفس فى شعور معتم ، ومع ذلك لم تُخلِّقها قرون ثلاثة : من ذا الذى يرضى أن يكون ناقدًا أدبيًا إذا استطاع أن يؤلف شعراً يُغنى ، أو ينسج من كيانه القانى قصة حية ، أو شخصية باقية ؟ إن معظم الناس لهم وجود علاه التراب فى « دليل التليفونات » القديم (ومن الخير أن تحفظ فى المتحف البريطانى) ، وما فى حقيقة حياتهم الحرفية من حقيقة الحياة وحصادها أقل مما فى حياة فولستاف (٦) أو مدام دى جورمانت (٧) — إذا تصورنا حياة هاتين الشخصيتين .

إن الناقد يعيش على معلومات من « الدرجة الثانية » . إنه يكتب « عن » الأعمال ، ولا بد أن تقدم له القصيدة أو الرواية أو المسرحية . ويوجد النقد الأدبى تحت رحمة عبقرية الآخرين ، ومن الممكن أن يصبح هو نفسه إبداعاً وذلك عن طريق الأساوب . ولكن ذلك يحدث عادة فى حالة واحدة وهى عندما يكون الكاتب ناقدًا لعمله أو حادياً لنظريته الشعرية ؛ عندما يكون نقد كوليردج (٨) فى حالة

(١) (١٨٢١ - ١٨٨١) .

(٢) ظهرت سنٲى ١٨٧٩ ، ١٨٨٠ .

(٣) (١٨٨٥ - ١٩٣٠) .

(٤) ظهرت سنة ١٩١٥ .

(٥) من شعر توماس ناش (١٥٧٦ - ١٦٠١) .

(٦) شخصية من شخصيات « زوجات وندسور المزاجات » و « هنرى الرابع » لشيكسبير .

(٧) إحدى شخصيات « البحث عن الزمن الضائع » لما رسيل بروسٲ .

(٨) (١٧٧٢ - ١٨٣٤) .

تكوين ، أو نقد ت . س . اليوت^(١) في حالة نشر دعائى . هل ثمة إنسان آخر غير سانت بييف ينتمى إلى الأدب الخالص بصفته ناقدًا ؟ إنه ليس النقد ذلك الذى يجعل اللغة حية .

هذه حقائق بسيطة ، والناقد الأمين يقولها لنفسه قبل كل شيء . ولكننا على خطر من نسيانها ؛ وذلك لأن الوقت الحاضر على الخصوص حافل بالنشاط النقدي والمكانة النقدية بصفتهما قيمتين مستقلتين . إن الصحافة النقدية تصب فيضانا من الشروح والتعليقات ، وهناك في أمريكا مداوس للنقد . إن من حق الناقد أن يعترف بوجوده بصفته الشخصية كما أن لمعتقداته ومشاحناته دوراً عاماً . إن النقاد يكتبون عن النقد ، ويظن الشاب اللامع أن النقد مهنة عالية ، وذلك بدلا من أن يعده هزيمة وتصالحاً تدريجياً عارياً مع رماد الحياة ، ومع حصى الموهبة المحدودة للإنسان . وربما كان هذا مجرد شيء مضحك ، ولكن له تأثيراً هداماً . إن كلاً من طالب الأدب والشخص المهتم بالتيار الخالى له يقرأ عرضاً للكتب ، ونقداً لها ، أكثر مما يقرأ الكتب نفسها ، أو قبل أن يبذل مجهوداً للحكم الشخصى ، وذلك على نحو لم يحدث من قبل . إن ما قاله الدكتور ليفيز^(٢) عن نصيح جورج إليوت^(٣) وذكائها أصبح معبراً عن الإحساس الخالى بها على نحو عادى ، ولكن كم من هؤلاء الذين يرددون كلامه قرأوا « فيليكس هولت^(٤) » أو « دانيال ديروندا^(٥) » بالفعل ؟ وبالمثل فإن مقالة إليوت عن دانتى^(٦) شيء شائع في الدرس الأدبى ، مع أن « الكوميديا^(٧) » موجودة في شكل عدة مقتطفات على الأقل (الجحيم ٢٦ أو أجولينو الذى يموت جوعاً) . إن الناقد الحقيقى تابع للشاعر ، وهو يتصرف في الوقت الحاضر على أنه سيد ، أو يعامل على أنه كذلك . إنه يهمل آخر دروس زرادشت وأكثرها حيوية : « الآن ، اعتمد على نفسك » .

لقد لاحظ ماثيو آرنولد^(٨) منذ مائة عام تماماً أن هنالك مثل هذا الاتساع في البواعث النقدية ، وأدرك أن الباعث على النقد كان يحتل مكانة تالية لمكانة الباعث على الكتابة ، وأن متعة الإبداع وأهميته

(١) (١٨٨٨ - ١٩٦٤) .

(٢) انظر مقدمتى لهذا الكتاب .

(٣) (١٨٨٠ - ١٨١٩) .

(٤) نشرت هذه الرواية لجورج اليوت سنة ١٨٦٦ .

(٥) نشرت هذه الرواية لجورج اليوت سنة ١٨٧٦ .

(٦) (١٢٦٥ - ١٣٢١) .

(٧) يحتمل أن يكون دانتى بدأ في كتابتها سنة ١٣٠٠ .

(٨) (١٨٨٨ - ١٨٢٢) .

كانتا أعلى من النقد على نحو حاسم . لكنه رأى أن فترة الضوضاء في النقد تعد مقدمة ضرورية لعصر شعري جديد . إن جوهر وضعنا أننا نأتى « بعد » ، بعد الخراب ، الذى ليس له مثيل ، الذى حل في عصرنا بالقيم والآمال الإنسانية عن طريق وحشية السياسة .

هذا الخراب هو نقطة البداية لأى تفكير جدى في الأدب ومكانته في المجتمع . يتعامل الأدب دوماً بالضرورة مع صورة الإنسان ، ومع شكل السلوك الإنسانى ودوافعه . ولا يمكن أن نتصرف الآن — بصفتنا نقاداً أو بصفتنا مجرد مخلوقات عاقلة — كما لو أنه لم يحدث شيء ذو ارتباط حيوى بإحساسنا بالوجود الإنسانى ، أو كما لو أن فناء حوالى سبعين مليوناً من الرجال والنساء والأطفال في أوروبا وروسيا بسبب الجوع والعنف ما بين سنتى ١٩١٤ ، ١٩٤٥ — لم يغير من صفة الوعي لدينا على نحو عميق . ولا نستطيع أن نتظاهر بأن « بلسن » Belsen ^(١) لا صلة له بالمسؤولية الخيالية في حياتنا . إن ما فعله الإنسان بالإنسان في الماضي القريب قد أثر على مادة الكاتب الأولية — وهى السلوك الإنسانى الواقع والمحتمل — وغشّى على الذهن بظلمة جديدة . وزيادة على ذلك فقد وضعت المفاهيم الآلية للثقافة الأدبية والإنسانية موضع التساؤلات . إن البربرية السياسية قد توجّ نموها في قلب أوروبا . وقد عاد التعذيب — بعد قرنين من إعلان فولتير ^(٢) نهايته — ليصبح إجراءً عادياً في العمل السياسى . ولم يثبت الشيوع المطلق للقيم الأدبية والثقافية أنه يقي من « الدكتاتورية » ، بل لقد رحبت مؤسسات عليا للمعرفة الإنسانية وللفن بالرعب الحديد وأعانته ، وذلك في حالات معروفة . وقد سادت البربرية أرض الثقافة الإنسانية المسيحية نفسها ، وثقافة عصر النهضة و « العقلانية » الكلاسيكية . ونحن نعلم أن بعض من اخترعوا وسائل التعذيب ومارسوها كانوا قد تربوا على قراءة شيكسبير ^(٣) وجوته ^(٤) ، وأنهم ما يزالون يقرأونهما .

ذلك شيء متصل على نحو واضح ومرعب بدراسة الأدب أو تدريسه . وهو يجبرنا على أن نتساءل عما إذا كانت المعرفة بأحسن الأفكار والأقوال قد وسعت منابع الفكر الإنسانى ونقته كما أكد ماثيو آرنولد . وهو يجبرنا على التساؤل عما إذا كان ما سماه الدكتور ليفيز « الإنسانية المركزية » قد أدى

(١) من معسكرات التعذيب النازية .

(٢) (١٦٩٤ — ١٧٧٨) .

(٣) (١٥٦٤ — ١٦١٦) .

(٤) (١٧٤٩ — ١٨٣٢) .

بالفعل دوره التعليمي تجاه السلوك الإنساني ، وعمّا إذا لم تكن هناك وهدة واسعة أو تناقض بين مضمون الإدراك الإنساني على النحو الذي تطور عليه في دراسة الأدب ، وما هو مطاوب في الاختيار السياسي والاجتماعي . والتساؤل الأخير مزعج على نحو خاص . وهناك شواهد على أن الارتباط المدرّب المتواصل بالكلمة المطبوعة والقدرة على التعرف النقدي العميق على الشخصيات الخيالية أو ألوان العواطف يقللان من الشعور المباشر ، ومن حدة الإحساس بالظرف الواقعي . لقد أصبحنا نتجاوب مع « الحزن الأدبي » على نحو أكثر حدة من تجاوبنا مع الشقاء الذي يعانيه جار لنا . وتعطى الأزمنة القريبة هنا أيضاً بعض الشواهد القاسية ، إن الذين تألموا لألوان العذاب التي حدثت لفرتر^(١) وشوبان^(٢) إنما تحركت مشاعرهم في جحيم أدبي دون أن يدركوا ذلك .

ويعنى هذا أن أى مدرس أو شارح للأدب – وكلاهما تدريب يهدف إلى بناء صورة لرد فعل حى وبصير فيما يتعلق بالكاتب – لا بد أن يسأل نفسه عما سيفعل ؛ ذلك لأنه عندما يشرف على شخص ويرشد شخصاً في دراسة « لير »^(٣) أو « أورستيا »^(٤) إنما يسيطر على جوهر وجود هذا الشخص . إن البدهيات المتصلة بقيمة الثقافة الأدبية فيما يتصل بالإدراك الخلقى للفرد والجماعة كانت واضحة بنفسها عند جونسون^(٥) وكولبرج وآرنولد ، وهى الآن يعترىها شك . ولا بد أن نأخذ في الحسبان أن دراسة الأدب وانتقاله قد تحتل أهمية ثانوية فتكون ترفاً عاطفياً مثل حفظ العاديات . بل إنه لا بد أن يؤخذ في الحسبان ما هو أسوأ من ذلك وهو كونها معوقة لاستخدام الزمن وطاقة الروح استخداماً مهماً ومسئولاً . وأنا لا أعتقد أن واحدة من الفكرتين صحيحة ، لكن السؤال ينبغي أن يسأل ويبحث دون موارد . ولا شىء يشير القلق – فيما يتصل بالحالة الحاضرة لدراسة الإنجليزية – أكثر من أن تعد مثل هذه التساؤلات شذوذاً أو تخريباً . إنها – على العكس من ذلك – جوهرية . ومن هنا تستمد دعوى العلوم الطبيعية قوتها . ويؤكد العلماء أن طرقهم ورؤيتهم قد أصبحت الآن محور الحضارة ، وأن الأسبقية التى أعطيت قديماً للتقارير الشعرية والصور الميتافيزيقية قد انتهت . وهم يستدلون على ذلك بمنهجهم في التحقيق التجريبي ، وتقاليدهم في الإنجاز الجماعي ، وذلك على عكس النقاش

(١) لحوته نشرت سنة ١٧٧٤ .

(٢) (١٨٠٩ – ١٨٤٩) .

(٣) مثلت أول مرة سنة ١٦٠٦ .

(٤) ثلاثية اسخيلوس ، أخرجت على المسرح سنة ٤٥٨ ق . م .

(٥) (١٧٠٩ – ١٧٨٤) .

الأدبي الذي يظهر على أنه شخصي وأناى . ويبدو صحيحاً - ولو أنه ليس هناك شاهد قاطع - من مجموع المواهب الموجودة أن كثيرين وكثيرين من أحسن أصحاب هذه المواهب قد تحولوا إلى العاوم . وربما تمنى الإنسان بالنسبة لفن القرن الخامس عشر أن يتعرف على الرسامين ، أما فى الوقت الحاضر فإن الإحساس بالسعادة الملهمة والعقل الذى يلعب لعباً حرّاً واضحاً يوجد لدى علماء الطبيعة والكيمياء العضوية والرياضية .

لكننا ينبغي ألا نخدع . إن العلوم ستبقى اللغة ومنابع الإحساس (على النحو الذى وضعه توماس مان فى فيليكس كرل ^(١) من أننا سنحصل على الأساطير والمصطلحات المجازية فى مستقبلنا من علم الفلك الطبيعى وعلم الجراثيم) . إن العلوم ستغير مما يحيط بنا ، ومن إطار المتعة أو الزاد الذى تعيش عايه الثقافة . ولكن العلوم الطبيعية والرياضية - مع أن لها جاذبية لا تنفد وجمالاً متكرراً - نادراً ما تكون لها أهمية أساسية . وأعنى بذلك أنها أضافت قليلاً إلى معرفتنا بالطاقة الإنسانية أو سيطرتنا عليها ، وأن هناك من الناحية العملية بصرأ بقضية الإنسان عند هومير وس وشيكسبير ودستيفوسكى أبعد بكثير من كل ما فى علم الأعصاب والإحصاء . وليس هناك اكتشاف فى علم الوراثة يقال مما عرفه بروس ^(٢) عن النسب أو يفوقه . إننا فى كل مرة يذكرنا فيها عطيل ^(٣) بصدأ الطل على الحد اللامع نعرف عن الحقيقة الحسية والانتقالية التى لا بد أن تمر بها حياتنا أكثر مما نعرفه عما تقشيه مهنة عالم الطبيعة أو طموحه . وليست هناك صيغة اجتماعية ذات دوافع أو وسائل سياسية تزن ريشة فى مقابل أعمال ستانداى ^(٤) .

إن العقبة التى تحول بين العلوم والرأى السديد هى على التحديد تلك « الموضوعية » ، وهذا الحياء الخلقى اللذان تبتهج بهما ، وتصل عن طريقهما إلى إنجازها الجماعى المزدهر . وقد يقدم العلم أسلحة وادعاءات مجنونة بالتزام « المنطق » إلى أولئك الذين اخترعوا القتل الجماعى ، غير أنه نادراً ما نخبرنا عن دوافع هذا السلوك ، ومن الواجب أن نسمع إلى اسخيلوس ودانتى فى شرح هذه الدوافع . والعالم لا يستطيع كذلك أن يفعل الكثير لجعل المستقبل أقل عرضة للتصرفات غير الإنسانية ؛ هذا إذا بنينا

(١) نشرت هذه القصة سنة ١٩٥٤ .

(٢) (١٨٧١ - ١٩٢٢) .

(٣) مثلت على المسرح أول مرة سنة ١٦٠٤ .

(٤) (١٧٨٣ - ١٨٤٢) .

حكمنا على أساس من واقع التصريحات السياسية الساذجة التي تصدر عن علمائنا المحدثين في الكيمياء .
والحق أن الشاعر هو الذي ما يزال يجمع الضوء المتاح لنا بالنسبة لحالة الإنسان الداخلية .

غير أنه مما لا شك فيه أن أجزاء كثيرة من المرأة قد كسرت أو لطخت . إن الموقف الأدبي الراهن يحمل خصائص غالبية هي رجحان الأعمال غير القصصية ، والتقرير الصحفي ، والتاريخ ، والمناقشة الفلسفية ، والسيرة الذاتية ، والمقالة النقدية ، على القوالب الإنشائية التقليدية . ومعظم الروايات والقصائد والمسرحيات التي كتبت في العقدين الماضيين لم تكن جيدة ، وتستشعر بقوة أنها ليست أنماط الكتابة التي يستجيب فيها الخيال لنبض الحقيقة . إن مذكرات مدام دي بوفوار^(١) عبارة عن روائع من الاتصال المباشر عضويًا ونفسيًا ، وهذا هو النهج الذي كان ينبغي أن تكون عليه رواياتها . وقد كتب إدموند ولسن^(٢) أحسن كتابة نثرية في أمريكا ، وليست هناك رواية أو قصيدة من الروايات والقصائد العديدة التي جعلت موضوعها ذلك الموضوع الفظيع وهو معسكرات الإبادة تنافس الحقيقة ، أو العاطفة الشعرية المسيطر عليها في كتاب بيتليجيم^(٣) التحليلي الواقعي « القلب العالم » . إن التعقيد والسرعة والفحش السياسي لعصرنا يبدو وكأنه قد ضلل الخيال المتمكن الخالق الممتاز للأدب الكلاسيكي ولرواية القرن التاسع عشر وهزمهما كذلك . لكن كلاً من روايات بوتور^(٤) و « الغداء العاري »^(٥) هروب . إن تجنب الملاحظات الإنسانية الكبيرة أو السخرية بها عن طريق الوهم الغزلي والسادى تشيران إلى الإخفاق نفسه في قضية الإبداع الفني . إن بيكيت^(٦) ينطلق من منطق أيرلندي لا تقصير فيه نحو قالب درامي تحملى فيه الشخصية في الجمهور ولا تقول شيئاً ، على حين علقت قدمها في شيء صلب ووضعت شكيمة في فمها . لقد تشرب الخيال الرعب حتى تشيع ، وتشرب الأشياء التافهة التي لا قيمة لها ، والتي يعبر عن الرعب الحديث بواسطتها . هذا على حين يغري الشعر بالسكوت ، ونادراً ما كانت الحال كذلك من قبل .

ويأتى مكان النقد المتواضع والحيوى في هذا النطاق من العوز وفقدان اليقين . ومهمته فيما أعتقد

ذات جوانب ثلاثة :

-
- (١) سيمون دي بوفوار .
 - (٢) ولد إدموند ولسن سنة ١٨٩٥ .
 - (٣) ولد المؤلف سنة ١٩٠٣ ، ونشر الكتاب المشار إليه سنة ١٩٦٠ .
 - (٤) ولد سنة ١٩٢٦ .
 - (٥) الرواية لوليم بوروز المولود سنة ١٩١٤ ، وقد نشرت سنة ١٩٥٩ .
 - (٦) ولد سنة ١٩٠٦ .

أولاً : أنه قد يدلنا على ما نعيد قراءته وكيف نفعل ذلك . إن حجم الأدب هائل كما هو واضح ، وتوالى الحديد منه متصل . ولا بد للإنسان من أن يختار . وهنا تأتي فائدة النقد . وليس معنى هذا أن يلعب النقد دوراً مصيرياً بالنسبة للأدب ؛ فيختار بضعة مؤلفين أو أعمال بصفتها النخبة الوحيدة المشروعة ويستثنى غيرها (وعلامة النقد الجيد أنه يفتح من الكتب أكثر مما يغلق) . ويبدو أن النقد سيخرج إلى منطقة الضراء ، معضداً من تراث الماضي الواسع المعقد ما يخاطب الحاضر بطريقة مباشرة ودقيقة على نحو خاص .

وذلك هو الفارق الحقيقي بين ناقد الأدب ومؤرخه في ناحية ، واللغوي في ناحية أخرى ، فقيمة النص بالنسبة للأخير قيمة داخلية لها جاذبية لغوية أو نظامية مستقلة عن الأغراض الكبرى التي تتصل به . ويجب على الناقد أن يختار ، مستفيداً من سلطة الدارس فيما يتصل بالمعنى الأساسي وبوحدته ، وينبغي أن يكون انحيازه نحو ذلك العمل الذي يدخل في محاوره مع كل ما هو حي .

ويقوم كل جيل باختياره الخاص ؛ فهناك شعر باق على حين أن النقد الباقي لا يكاد يوجد . وسيكون لتينيسون^(١) يومه كما سيكون لدريدن^(٢) خسوفه . ولكي نعطي مثالا لا يعتمد كثيراً على « الموضة » نقول إنه كان من الأمور العادية في المدرسة الثانوية الفرنسية التي كنت أتعلم فيها قبل الحرب أن يعد فيرجيل شخصاً ثرثاراً يقلد هوميروس بطريقة ضعيفة . وأى صبي كان سيقول لك هذا الكلام بتأكيد خال من الحماسة . أما فيرجيل^(٣) الآن فيبدو على أنه الشخص الأكثر نضوجاً والشاهد الأكثر ضرورة (تعد قراءة سيمون وبيبل المتمردة للإلياذة وكذلك مؤلف هرمان دورنس « موت فيرجيل » جزءاً من إعادة التقويم هذا) . ويغير الزمن — من ناحيتي التاريخ ومقياس الحياة الشخصية — من وجهة نظرنا إلى العمل الفني أو من هيئة الفن . إن هناك شعراً شاباً كما أن هناك نثراً معمرأ ، وهذا من مرذول الشهرة . ولقد تخلى الرومانتيكيون عن محور الأهمية حين تصايحوا بمستقبل ذهبي يناقض تجربتنا الواقعية . وهذه حقيقة من الحقائق الساخرة .

ومع أن لغة القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر كانت بعيدة عنا وبعيدة فإنها تبدو الآن

(١) (١٨٠٩ - ١٨٩٢) .

(٢) (١٦٣١ - ١٧٠٠) .

(٣) (٧٠ - ١٩ ق . م) .

أقرب إلى لغتنا . ويمكن أن يجعل النقد من تغير الاحتياجات هذا شيئاً مثمرًا ومتميزاً . إنه يستطيع أن يستحضر من الماضي ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر (وأحسن النثر الفرنسي في الوقت الحاضر يجد سنداً في نثر ديدرو^(١)) . ويستطيع كذلك أن يذكرنا بأن التغيرات المتعاقبة في الحكم التي تحدث لدينا ليست من المسلمات ، كما أنه ليس لها مشروعية دائمة . وسيشعر الناقد العظيم أنه متقدم على الباقيين . وسيطل من فوق الأفق ، ويمهد الطريق لما سيصبح متعارفاً عليه في المستقبل . وهو أحياناً يسمع الصدى بعد أن يكون الصوت نفسه قد نسي ، وقد يسمع الصدى قبل أن يسمع الصوت . لقد أحس قوم في العشرينات من هذا القرن أن زمن بلياك^(٢) وكريكجارد^(٣) كان في متناول اليد ، وفطن قوم بعد عشر سنوات من هذا التاريخ إلى الحقيقة العامة ، الكائنة في كابوس كافكا^(٤) « الخاص » . ولا يعني هذا اختيار الفائزين في السباق ، ولكنه يعني أن هناك سباقاً مستمراً .

ثانياً : يمكن أن يوضح النقد الصلة بين الأشياء ، أي أنه في الوقت الذي تخفى فيه سرعة التوصيل التكنولوجية حواجز أيديولوجية سياسية عنيدة في واقع الأمر ، يمكن للناقد أن يعمل وسيطاً وحارساً . إنه لجزء من وظيفته أن يتأكد من أن عهداً سياسياً ما لا ينال من عمل كاتب ما بالنسيان أو التشويه ، ومن أن بقايا الكتب المحروقة تجمع وتنظم بحيث يمكن قراءتها .

وسيحاول الناقد أن يجعل خطوط الاتصال مفتوحة بين اللغات وذلك حين يقوم بالبحث عن إيجاد حوار بين الماضي والحاضر . إن النقد يوسع من خريطة الإحساس كما أنه يعقدها . وهو يصر على أن الآداب لا تعيش في عزلة بل في مواجهة قومية ولغوية معقدة ، وهو يعلم أن تحركات الموهبة الكبيرة أو القالب الشعري تنتشر نحو الخارج في أطر معقدة . وهو يتخذ شعار سان جيروم Saint Jérôme ، عالماً أن لغة ما لا تعادل لغة أخرى تماماً . . . إنها تدل عليها فحسب . لكن الإقدام على الترجمة حاجة لا تنقضي إذا كان لا بد للقاصيدة من أن تؤدي وظيفتها كاملة . والناقد والمترجم كلاهما يحاول أن يبلغ ما اكتشفه .

ويعني هذا — من الناحية العملية — أن الأدب ينبغي أن يدرس ويُفسر بطريقة مقارنة . وتكون قراءة

(١) (١٧١٣ - ١٧٨٤) .

(٢) (١٧٥٧ - ١٨٢٧) .

(٣) (١٨١٣ - ١٨٥٥) .

(٤) (١٨٨٣ - ١٩٢٤) .

الإنسان ضئيلة وفاسدة إذا حكم على سبنسر^(١) دون أن يكون له معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية ، أو إذا قوّم بوب^(٢) دون أن يحيط ببواللو^(٣) إحاطة الواصل ، أو إذا نظرنا في شكل الرواية الفيكتورية أو الرواية عند جيمس جويس^(٤) دون أن يكون على وعى ببلازك^(٥) وستاندال^(٦) وفاووير^(٧) . إن رسم نخط فاصل بين دراسة اللغة الإنجليزية ودراسة غيرها من اللغات الحديثة إقطاع أكاديمي . أليست اللغة الإنجليزية لغة حديثة استجابت في تاريخها كله لتأثير اللهجات الأوربية والتراث الأوربي في البلاغة والأنواع الأدبية ؟ والمسألة أعقد من أن تحل بمعالجة أكاديمية . إن الناقد الذي يقول إن الإنسان يمكن أن يكتفى بمعرفة لغة واحدة معرفة جيدة ، وإن التراث القومي في الشعر أو في الرواية هو التراث الصحيح أو المتفوق إنما يغلق أبواباً ينبغي أن تفتح ، ويضيق ذهننا ينبغي أن يتفتح على إنجازات أدبية أكثر اتساعاً واتزاناً ، والنصرة القومية التي نادى بالتعصب في السياسة لا مكان لها في الأدب . إن الناقد - وهو هنا أيضاً يختلف عن الكاتب - ليس الإنسان الذي يبقى محصوراً داخل وطنه .

ثالثاً : والوظيفة الثالثة للنقد هي أهم الثلاثة . وهي تتصل بالحكم على الأدب المعاصر . وقرى بين الأدب المعاصر والأدب الذي صدر حديثاً ؛ فالأدب الذي صدر حديثاً يستحوذ على اهتمام الذي يقوم بعرض الكتب . ومن الواضح أن على الناقد مسئوليات خاصة تجاه الفن في عصره . وينبغي أن يتطلب من هذا الفن لا مجرد الصفاء الفني أو النهوض بالأسلوب - سواء أكان ذلك عن طريق تطوير الأساليب أو استغلال الحاضر استغلالاً ماهراً - وإنما ينبغي أن يسأل أيضاً عما إذا كان قد أضاف إلى الرصيد المتناقض من الإدراك الخلقى أوحط منه . ما معيار الإنسان الذي يتطلبه هذا العمل ؟ إن صياغة هذا السؤال ليست سهلة ، ولا يمكن أن يتم هذا السؤال بحصافة معصومة من الخطأ . ذلك لأن زماننا ليس زماناً عادياً . إنه يرزح تحت عبء « اللإنسانية » ويمضى في زعر في مجال واسع على نحو فريد ، وإمكانية الحراب فيه ليست بعيدة الاحتمال . وهناك أنواع من ترف الانفصال عن هذا الزمن ، يود الإنسان لو يمارسها ، ولكنه لا يستطيع .

(١) (١٨٢٠ - ١٩٠٣) .

(٢) (١٦٨٨ - ١٧٤٤) .

(٣) (١٦٣٦ - ١٧١١) .

(٤) (١٨٨٢ - ١٩٤١) .

(٥) (١٧٩٩ - ١٨٥٠) .

(٦) (١٧٨٣ - ١٨٤٢) .

(٧) (١٨٨٠ - ١٨٢١) .

ويقود هذا السؤال المرء إلى أن يتساءل عما إذا كانت موهبة تينيسى وليامز^(١) لا تهدف إلى دعم السادية المقززة ، وعما إذا كانت الطاقة الفنية المزخرقة لدى سالنجر^(٢) لا تستخدم للدفاع عن وجهة نظر تحط من الوجود الإنساني وتثبطه على نحو مخيف . كما أنه يسوق المرء إلى التساؤل عما إذا كان المستوى العادى للمسرحيات كامو^(٣) ورواياته — ما عدا بواكيره — يقدم شرحاً للغموض المستمر في أفكاره ، وللجمود الذى يتحرك فيها حركة وهمية . يقود هذا السؤال المرء إلى أن يتساءل لا إلى أن يسخر أو ينتقد . وبين التساؤل والسخرية أو الانتقاد فارق مهم جداً . ذلك لأن السؤال لا يكون منتجاً إلا عندما يكون المدخل إلى العمل الفنى حرّاً تماماً ، وعندما يسعى الناقد بأمانة إلى الرأى المخالف والرأى المقابل . وعلاوة على ذلك فإن رجل الشرطة والرقيب يسألان الكاتب بينما يسأل الناقد الكتاب فحسب .

إن الفكرة التى أهدف إلى توضيحها من خلال كل ذلك هى فكرة « المعرفة الإنسانية » . ودورنا فى هذا النقاش العظيم مع ذلك الشئ الميت الحى الذى نسميه القراءة ليس دوراً سلبياً . وعندما لا تكون القراءة مجرد شرود أو رغبة غير مبالية مصدرها الملل تكون نوعاً من الفعل ؛ فنحن نعيش فى حضرة الكتاب ، ونسمع صوته ، ونسمع له — بشئ من الحيلة — أن يدخل إلى أعماقنا . إن القصيدة العظيمة والرواية الممتازة تفرضان نفسيهما علينا . إنهما تقتحمان وعينا ، وتحتلان فيه أعظم موضع ، وتنفلدان إلى خيالنا ورغائبنا ومطامحنا وأخفى أحلامنا بسلطان غريب له وقع الصدمة . والذين يأمرؤن بحرق الكتب، يدركون أى تأثير لها . والفنان هو القوة التى لا يمكن السيطرة عليها . وليست هناك دين أوربية — منذ فان جوخ^(٤) — تنظر إلى شجرة حور دون أن تلاحظ فيها بداية طب . وكذلك الحال — وعلى نحو أقوى — بالنسبة للأدب . إن الذى يقرأ الكتاب الرابع والعشرين من الإلياذة — وهو اللقاء الليلى بين بريام وأخيل — أو الذى يقرأ الفصل الذى رقع فيه اليوشا كرامازوف يناجى النجوم ، أو الذى يقرأ الفصل العشرين من كتاب مونتين^(٥) « أن تكون فيلسوفا هو أن تتعلم فن الموت » وكيف استفاد هامات منه .. الذى يقرأ كل ذلك ولا يتغير ، لا يتغير إدراكه لحياته ، ولا تختلف نظراته إلى الحجرة التى يضطرب فيها ، وإلى أولئك الذين يطرقون عليه الباب اختلافاً دقيقاً وجذرياً ، هذا الإنسان إنما يقرأ بهين عياء .

(١) بعض المراجع تشير إلى أنه ولد سنة ١٩١١ وبعضها يشير إلى أنه ولد سنة ١٩١٤ .

(٢) ولد سنة ١٩٠٣ .

(٣) (١٩١٣ - ١٩٦٠) .

(٤) (١٨٥٣ - ١٨٩٠) .

(٥) (١٥٣٣ - ١٥٩٢) .

وهل يمكن أن يقرأ المرء أناكرينيا^(١) أو بروس دون أن يدرك ضعفاً جديداً أو انبعاثاً جديداً في لب مشاعره الجنسية ؟

وفي القراءة الجيدة مخاطر عظيمة . إنها تضعف من شخصيتنا ، ومن إحساسنا الخاص بأنفسنا . في المراحل الأولى من الصراع يحدث حلم ذو صفات خاصة (كما نجبرنا بذلك دستيوفسكى) . إن الإنسان يتحرر من جسده على نحو ما ، وينظر إلى الحلف يرى نفسه ، ويشعر بخوف مفاجئ جنوني . إن تأثيراً غريباً يتسلل إلى ذاته دون أن يكون ثمة مخرج ، ويتلمس الذهن لصحوة حادة عند شعوره بهذا الخوف . وهكذا ينبغي أن تكون الحال عندما نتناول عملاً من الأعمال الكبيرة في الأدب أو الفلسفة .. عملاً أبدعه الخيال أو أبدعته العقيدة . وقد يملكنا هذا العمل كلية حتى إننا لنخاف من أنفسنا للحظة ، ويغدو إدراكنا مضطرباً . والمرء الذي يقرأ «تحولات» كافكا ثم يستطيع أن ينظر إلى المرأة دون إجفال قد يكون قادراً من الناحية الشكلية على أن يقرأ كلاماً مطبوعاً ، ولكنه أعمى بمعنى الكلمة .

ولأن مجتمع القيم التقليدية مجتمع متصدع ، ولأن الكلمات نفسها قد التوت ورخصت ، ولأن التعبيرات والمجازات العريقة تخضع لألوان من التعقيد والتزعزع ، فإن فن القراءة ، فن المعرفة الحقيقية ، لا بد أن يعاد النظر فيه . إن مهمة النقد الأدبي أن يساعدنا على القراءة بوصفنا آدميين نحس بالوحدة والشمول ، فيعلمنا الدقة والخوف والاستمتاع . وهذه المهمة ثانوية إذا قورنت بعملية الإبداع ، ولم يكن لها أبداً أكثر من هذه المكانة ، ولكن الإبداع بدونها قد يكون صرخة في واد .

(١) رواية لتولستوى ظهرت بين ١٨٧٥ و ١٨٧٧ .

لماذا أقدر الأدب ؟

رتشارد هوجارت

كان من الأسهل على أن أكتب في موضوع « لماذا أحب الأدب » ؟ أو حتى في موضوع « ماذا يجب على النقد الأدبي أن يفعل في اعتقادي » . ولكن عبارة « لماذا أقدر الأدب » تبدو أكثر دقة ، وما تتضمنه من الأمور أوسع وأعمق . وسأبدأ الكلام بأشمل رأى أستطيع تكوينه .

إنى أقدر الأدب لطريقته الغريبة التي يرتاد بها التجربة الإنسانية ويعيد تكوينها ، ويبحث فيها عن معنى . أقدره لأنه يرتاد تنوع هذه التجربة وتعقيدها وغرابتها .. تجربة الأفراد ، والأفراد في جماعات ، والفرد في صلته بالعالم الطبيعي . أقدره لأنه يعيد تكوين نسيج هذه التجربة ، ولأنه يتتبع ارتيادها بشعور محايد ، دون تعشق لها ، أو تلمس عذر لها ، أو اعتداء عليها . إنى أقدر الأدب — باختصار — لأن الناس ينظرون من خلاله إلى الحياة بكل ما يملكون من ضعف وأمانة وتعمق ، ويضعون فيه رؤاهم على نحو درامى ، وذلك عن طريق صلتهم القريدة باللغة .

وعبارة « ارتياد التجربة الإنسانية » عبارة مفيدة ، ولكن ليست وافية بالغرض تماماً ، وذلك لسببين : أولهما : أنها إيجابية أكثر من اللازم ، وربما تفضلها كلمة « تأمل » التجربة الإنسانية ، أو « الاحتفاء » بالتجربة الإنسانية ، بوصفها بداية للتعبير عن السلبية الكائنة أمام الحياة ، وهى ما يبدأ بها الخيال عمله في أغلب الأحيان . وثانيهما : أن كلمة « ارتياد » قد تبدو — إلى حد كبير — كالمشى على غير هدى من أجل المشى على غير هدى . وكأن الأدب ببساطة يفتح مجالات متتالية لرد الفعل الإنسانى . ومن الأفضل استخدام كلمة « البحث » أو « التنظيم » ما دمنا لا نضمّن إحداهما معنى البحث المزعج عن الحقيقة وسببها . والكاتب يعنى ما يقول ، وليس من الضروري أن يكون ذلك عن إحساس واضح ، كما أنه ليس من الضروري أن يكون عن وعى ، ويستوى في ذلك أن تكون وسيلة الكاتب هى المأساة أو الملهاة أو غيرها من الوسائل . وهو في بعض الأحيان ينكر أن يكون ثمة معنى قائلاً : « إننى أريد فحسب أن أكتب قصة مشوقة » . وهو ينسى أن تشويق القصة يكاد ينبع دائماً من رؤية الإرادة الإنسانية وهى تعمل ضد القوضى أو ضد النظام . وأحياناً لا يكون المعنى الذى يقصده

هو المعنى الحقيقي الذى حققه العمل . وقد يكشف مد الطاقة الخيالية وجزرها لدى الكاتب خلال العمل عن وجهات نظر ومسلمات كامنة لدى الكاتب نفسه . « لا تثق أبداً بالقاص وثق بالقصة » . ومع ذلك فالمعنى دائماً موجود ، وهو نوع من النظام المعبر عنه أو المتضمن . وسواء اكتشف الكاتب هذا المعنى أم لم يكتشفه فإنه يختبر بكتابته مدى شرعية نهج معين فى رؤية الحياة والاستجابة لها ، وهو يعرض نهجاً لتنظيم فيضان التجربة مهما كان ذلك على نحو مؤقت . وعن طريق اختيار المادة وتنظيمها وطبيعة تناولها ، يريد الكاتب أن يقول : هذا هو النهج الذى يفكر به إنسان ما فى الكيفية التى ينبغى علينا أن نواجه بها التجربة ، أو نستسلم بها لها ، أو نسعى بها لتغييرها ، أو نحاول بها تجاهلها .

والأدب الجيد يهتم بالحياة اهتماماً ودوداً وصارماً فى الوقت نفسه . إنه يشكل التجربة ، ويبعدها عنا على نحو ما ، ولكنه دائماً يسلم بأهمية التجربة الإنسانية وقيمتها ، وذلك حتى فى الحالات التى يجد فيها كثيراً من الشر فى هذه التجربة ، كما هو الحال فى المأساة . وإذا كان الكاتب ذا خيال موهوب فإن عمله يساعد على التعريف بهذه الأهمية وتأكيداها ، وفى جلب تلك التجربة إلينا وهى صافية . وليس معنى هذا القول أن الكاتب الجيد يجعل من التجربة الشريرة تجربة خيرة ، ولكن إتياده لها يكون جيداً ما دام يكشف على نحو أفضل طبيعة الشر الذى نعانى منه ونقره . وذلك يؤكد اعتقادنا فى طبيعة الإنسان ذات الإرادة الحرة ، ويساعدنا على أن نستشعر على نحو أكثر حدة صعوبات هذه الحرية وحدودها . إن الأدب الجيد يصر على وحدة العالم وعظمته فى حقيقته المادية والشعورية ، وعلى معانيه التى تتجاوز ما هو مائل للعيان . وهو يصر أيضاً على أهمية ما بداخل الإنسان ، وعلى تمييز الحياة الإنسانية وخصوصيتها ، هذا على حين تسعى معظم النواحي الأخرى من ألوان نشاطنا ، وبما نصنعه لأنفسنا من الخوف والطموح والإرهاق والكسل ، إلى جعل هذه الحياة عامة ونمطية . إن الأدب يسلم بصحة ما تعتقده جورج إليوت من أن « تقلدنا الخلق قد يقاس بمدى تعاطفنا مع المعاناة الفردية والسعادة الفردية » .

ولست كل كتابة أدبية تنحو هذا النحو بطبيعة الحال . ويمكن القول بصفة عامة بأن هناك نوعين من الأدب هما الأدب التقليدى والأدب الحى . وهذا التقسيم يتعارض مع التقسيم المتعارف عليه وهو تقسيم الأدب بحسب الطبقات . فالأدب التقليدى يدعم المسلمات الكائنة بالفعل فى نهج الفرد أو الجماعة فى النظر إلى العالم ، وهو يفعل ذلك أحياناً على نحو يفوق ما يدركه مؤلفوه أنفسهم ، أما الأدب الحى فإنه قد يكون مزعجاً حقيقة فى أنه قد يدمر نظرتنا إلى الحياة تدميراً عميقاً ، وذلك إذا

قرئ كما ينبغي أن يقرأ . وهو يفعل ذلك حتى في أخف حالاته وأشدّها هدوءاً . وعبارة « إذا قرئ كما ينبغي أن يقرأ » هي الأساس .

لقد قلت في البداية إن الأدب يرتاد التجربة الإنسانية ، ويعيد تكوينها ، وينظمها على نحو فريد . وهناك ألوان أخرى من نشاط العقل والخيال الإنسانيين ترتاد التجربة الإنسانية ، وبعضها يعيد تكوينها ، وبعضها يسعى إلى تنظيمها . ويمكن أن يفكر الإنسان هنا في الفلاسفة وعلماء اللاهوت ، أو في المؤلفين الموسيقيين أو الرسامين ، وذلك بنفس الدرجة من الارتباط بالموضوع . ولا يعنينا على الإطلاق أن أضع الأدب بحذاء نشاط أى من هؤلاء . ويمكن أن يكون الأدب « عقلانياً » كبعض أنواع الفلسفة ، بل إنه كذلك في معظم الأحيان ، ولكن له — كالرسم والموسيقى وبخلاف الفلسفة — نظاماً خيالياً . وما ينفرد به صلته الخاصة باللغة على نحو متميز : وهي صلة ذهنية وعاطفية في آن واحد ، بل إنها أكثر من ذلك تكاد تكون صلة تأتي عن طريق القيم . يقول راسكين^(١) « قل لي أى شيء تحب أقل لك من أنت » ، ونستطيع أن نقول بنفس السهولة « قل لي ما اللغة التي تستخدمها أقل لك من أنت » . إن اللغة ليست ببساطة نسقا من الرموز التقليدية التي يزداد فيها ويعدّل منها لتعبر عن تعقد العالم ، وذلك لأن قضية الصراع مع تعقد العالم ، ومع الحياة بواسطة الزمن ، والحياة بواسطة القيم ، تم هي نفسها جزئياً في داخل اللغة ومن خلالها .

إن الأدب لا يمكن أن يكون جمالياً خالصاً أو تأملياً تجريبياً . ولا يمكن أن يوجد ما يسمى « بالأدب التجريدي » على غرار ما هو كائن من « الرسم التجريدي » . والأدب يساعد على عدم النقاء بحكم طبيعته ؛ وذلك لأن وسيلته — وهي اللغة — يكاد يستخدمها الناس جميعاً في جميع مواقف الحياة الدارجة ، ولأنه يحاول أن « يقول » شيئاً وأن « يكون » شيئاً .

وقد نطلق على الأدب أنه أكثر الفنون حيوية ، وقد يكون هذا أيضاً مصدراً من مصادر قوته . وذلك لأنه لا يوجد فن آخر ، ولا طريقة أخرى من طرائق ارتياد التجربة الإنسانية تجسم « الإحساس بالحياة » على نحو كلي ، وبأبعاد كثيرة ، وتجعلنا نحس أولاً وقبل كل شيء أن التجربة — ولا بد — كانت على تلك الشاكلة بالاضبط ، وأن الرغبة والإرادة والفكر كانت مستتلة تلك الحركات ، والروائح ، والأصوات . إنه ليس الحقيقة بل انعكاسها في مرآة ، ولكنه انعكاس لكل الإحساس بالتجربة ، وذلك على نحو أقرب مما يحققه أى نشاط آخر خيالي أو ذهني .

والأدب موجود في الزمن وخارجه معاً . هو موجود فيه لأنه يتجلى في أحسن حالاته عندما يخلق الإحساس بزمن ومكان معينين وبأناس معينين ، وعندما يعيد تكوين التجربة من خلال ألوان من الحياة ، وألوان من السلوك يمكن التعرف عليها ، توم جونز^(١) وهو يجتني في أجمة « معينة » مع مولي سيجريم ، ومارفل وهو يرقد في حديقة « معينة » وديمترى كارامازوف^(٢) وهو في زنزانة السجن « تلك » ، وتيس^(٣) وهي تعمد طفلها في حجرة نوم الكوخ « هذه » . وهو موجود خارج الزمن من ناحيتين ؛ فهو إذا ضرب من ناحية يجذوره في الزمان والمكان والخيال يتجاوز الزمن والمكان المعينين وتحدث عن إنسانيتنا العامة ، وأصبح عالميناً كما اعتدنا أن نقول برغبة متزايدة ، وهو من ناحية أخرى يتجاوز الزمن على نحو أبعد من هذا ، وذلك على النحو التالي : إذا كان ثمة مشهد ناجح من الناحية الخيالية في قصة أو مسرحية أو قصيدة وأردنا أن نعبر بالجملة وبالتفصيل الكامل عن كل ما يريد أن يعبر عنه هذا المشهد فإن ذلك سيستغرقنا وقتاً طويلاً يكاد يكون مستحيلاً ، كما أنه سيكون عديم الحدود . ومن الأمور الجوهرية في معنى المشهد أو القصيدة أن جميع عناصره أو عناصرها توجد في وقت واحد ، وتؤدي وظيفتها في وقت واحد ؛ لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعة واحدة كما هو الحال معه في لحظات الحياة العليا إذا كان حساساً بما فيه الكفاية . وإذن مصادر اللغة والقالب الفني تعملان معاً ليتحقق العمل الأدبي المتميز المليء بالمعاني المتصافرة . يتحدث بيتس^(٤) عن (بحار شلالات « السلامون » المزدهمة بسمك « المكرونة ») ، وتجييب كورديليا^(٥) « ليس ثمة سبب ، ليس ثمة سبب » ، وتواجه السيدة بلستروود^(٦) حياتها الكسيحة بعبارة « انظر يا نيكولاى » ، ولا يستطيع المرء أن يشرح معنى أى من هذه العبارات ولو استغرق شرحه ستة أجزاء طوال . إن المرء يحطم المعنى بفصله بين العناصر بواسطة المكان والزمان .

على أن الاستجابة لهذه المعاني ليس قضية سهلة بالضرورة . وليس المرء في الوقت الحاضر بحاجة إلى القول بأنه ليس من الحكمة أن نتوقع من عمل ذى عمق ما أن يسلم معانيه كلها من القراءة الأولى

(١) الشخصية الرئيسية لرواية بنفس الاسم لهنرى فيلدنج ، نشرت سنة ١٧٤٩ .

(٢) أحد الإخوة الثلاثة في رواية « الإخوة كارامازوف » .

(٣) بطلة رواية لتوماس هاردى نشرت سنة ١٨٩١ .

(٤) (١٨٦٥ - ١٩٣٩) .

(٥) الابنة الصغرى للملك لير في مسرحية شيكسبير المعروفة .

(٦) في رواية « ميدلمارش » لجورج اليوت . « انظر النص الوارد في ص ٨٨ من هذا الكتاب .

التي يمكن أن يقوم بها أي إنسان في أي ظروف . وصحيح أن الأدب « يهدف إلى المتعة » ، ولكنها متعة التعرف والارتياح والتنظيم (أي زيادة التفهم لعلاقات جديدة مؤكدة) والإنجاز الجمالي . غير أنه علينا — إذا أردنا الوصول إلى نتائج حسنة — أن نعطي اهتماماً أكبر وجهداً أكثر فنتغلغل وراء المستوى البسيط (سيطرة الإيقاع مثلاً) . وينبغي أن نفعل ذلك هنا كما نفعله في أي نشاط آخر .

ويترتب على هذا أن الحرية الواسعة أمر مطاوب ، وليس من الضروري أن تكون عدوًا للحكم الصحيح ، أما أن يجعل بعض الناس دعواهم بأنهم أحرار سبباً في رفضهم القيام بشيء من التمييز بين الأشياء فتلك مسألة أخرى . إن الحرية ليست الخلط بين الأمور . ويكاد يكون كل كاتب ذا بصيرة ، هذا إذا كان لديه طاقة خيالية ، أي قدرة على ارتياح جوانب التجربة بواسطة اللغة ، وذلك مهما يكن من عدم اتصال هذه الجوانب أو صفتها الجزئية . وبصيرته هذه قد تعني فحسب باضطراب شخص ما أو جيل ما . وينبغي أن نقرأ هذا الكاتب بحيدة « واستعداد لتأجيل عدم الإيمان به » . وقد يكون مثل هذا الكاتب غير ناضج أو غير مستو — عموماً أو من بعض الوجوه — وقد نعتقد أن آرائه أو مسلماته بالنسبة لطبيعة الحياة الإنسانية غير صحيحة أو أنها معوجة . ونحن إذا استشعرنا شيئاً من ذلك ينبغي علينا أن نقرره بما نعتقد أنه ضروري من الدقة والقوة . غير أن هذا الشيء الذي نهاجمه ينبغي أن يكون واضحاً لدينا ، فقد نرفض كاتباً يمتلك قدراً من الطاقة الخيالية ، لكننا إذ نجد نظريته منفرة نرفضه ، ونزعم أننا نحكم على قواه الأدبية . وقد نخدع أنفسنا — على العكس من ذلك — فنعتقد أننا نجد بصيرة خيالية لدى كاتب ما ليست لديه قدرة أدبية مبدعة في الواقع ، ولكن وجهات نظره تتفق مع وجهات نظرنا . ونحن إذا لم نتقبل وجهة نظر الكاتب الذي نقرؤه بوصفها إمكاناً من الإمكانيات فإننا لن نعرف حقيقة وجهة نظره هذه . ونتيجة لذلك لا نمدحها أو نهاجمها إذ نمدح أو نهاجم ، بل إننا نمدح أو نهاجم صورة مشوهة لها .

وقد لا تكون عبارة « نتقبل وجهة نظر الكاتب الذي نقرؤه بوصفها إمكاناً من الإمكانيات » أحسن عبارة ، ولكنه من الصعب التوصل إلى أحسن منها . إنها لا تعني « قبولاً » لأن المسألة أعمق من هذا . إنها تعني القيام بانفتاح وتعاطف من الناحيتين الذهنية والعاطفية ، وتعني القدرة على أن ترى وأول اللحظة كيف تكون لك مثل تلك النظرة ، وأن تعرف كيف يكون الإحساس بأن تكون لك مثل تلك النظرة ، وكيف يبدو العالم من هذه الزاوية . ومعنى أن تعرف هذا هو « ألا تستسلم » . ونحن دائماً نمارس وجهة النظر هذه في الحياة على النحو الذي نعتقد أننا أنفسنا نعرفها ، وليس من الضروري أن يكون ذلك عن وعي أو إحساس بالذات . ولدينا القدرة فيما يتصل بكتاب معينين على أن نكون في مثل هذه

الحالة الحادة المزدوجة فنقبل ونرفض في الوقت نفسه ، وحتى في هذه الحالة يمكن أن تأتي لحظات يلتقي فيها الضوء على جانب من التجربة الإنسانية ، وسيثبت أن بعض وجهات النظر التي كنا قد دفعنا بها خارج نطاق تجربتنا لها من القوة أكثر مما يمكن أن نتصوره .

ومن واقع تجربتي أقول إن ذلك يحتمل أن يكون صحيحاً إلا في نوعين من المحاولة الأدبية ؛ فهو ليس صحيحاً في العمل الذي يخلو من الخيال الأدبي المؤثر وإن امتلأ « بالغرائر الصحيحة » وألوان الصنعة الدكية ، ويمكن أن تستحضر في الذهن « روايات الموضوع » التي تعالج الصراع الخلقى ، والتي نشرت في العشرين سنة الماضية . ومن ناحية أخرى - وأسوأ من هذا في نظري - ذلك الإنتاج الذي يخلو من القالب الجمالي ، والذي يحاول أن يعالج الكلمات والأشكال على أنها غاية في ذاتها . وأنا أعتقد قطعاً أن الأدب في معنى من معانيه « لعب » ، لعب مهم وشاغل ، لكن هذه أمور من الزينة لا قيمة لها . إنها لا تتراد التجربة ، ونماذجها لا تعني شيئاً ولا تعكس شيئاً . وهذا هو السبب في أنني لا أحب مثلاً معظم إنتاج أوسكار وايلد^(١) ولا أقدره .

ولا أظن أن وجهة النظر النافهة في الحياة تنتج أدبا عظيماً . إنها قد تنتج بالمصادفة رؤى غير عادية ، ولكنها قبل كل شيء تفصح عن نفسها بوصفها نتاج تناول سطحي في التجربة الإنسانية . ومع ذلك فإنني أتفق أيضاً مع ر. ب. بلاكمور^(٢) في قوله بأننا يمكن أن نتعلم شيئاً من أعمال أدبية من الدرجة الثانية ومن الدرجة الثالثة مادامنا نرفدها بسخريتنا الخاصة . إنك نفسك تضيف إليها الملح الضروري .

إن « مؤثرات » الأدب لا يمكن أن توصف ببساطة ، أقصد المؤثرات الأخلاقية . ولا أعتقد أن هذه المؤثرات مباشرة أو أن تجربتنا ستكون شيئاً أبسط مما هي عليه . وقد يكون القراء المجيدون اختياراً ، وربما كان الكتّاب المجيدون بوصفهم آدميين خيراً من قرائهم المجيدون أنفسهم . ونحن نتحدث عن الأثر الأخلاقي للفن لا نتحدث عن القالب المعقد لحكايات الأطفال التي تسهم في تحسين الأخلاق ؛ وذلك لأن معظمها لا صلة له بالنهج الذي يؤثر به الأدب الخيالي بالفعل . ومن الواضح أننا يمكن أن نتعلم من الناحية الأخلاقية حتى في الحالات التي يبدو فيها أن الشر ينتصر . و« التأثير الأخلاقي » لا يعني الوعظ الأخلاقي المباشر ؛ فالتأثير الأدبي يكون في الطبيعة التي نواجه بها التجربة .

(١) (١٨٥٤ - ١٩٠٠) .

(٢) (١٩٠٤ - ١٩٦٥) .

غير أن المسألة كما رأينا منذ البداية هي أن الأدب يسعى أبداً إلى أن يشكل وحدة التجربة وعظمتها ويعبر عنهما . ويتجه معظمنا بصفقتنا أفراداً — وكذلك تتجه معظم مجتمعاتنا — باطراد إلى تضيق رؤيتنا ، وإلى تجاهل الخصائص والتعقيدات المخرجة ، وإلى الاستفادة من بقية العالم ، ومن كل التجارب التي لا نستريح إليها . وإلى تحويل كل ذلك إلى غطاء خلقي للمسرح الذي تقوم ذواتنا بالتمثيل عليه تمثيلاً تستريح إليه . ويستطيع الأدب أن يسهم في تربيتنا إلى حد ما ، وأن يمنع العفن من أن يستقر استقراراً ثابتاً . وهو يسعى عادة لكسر الإطار ذي البعدين للوجود المتحجر الذي نحاول عادة أن نضعه حول الآخرين ليجعلنا نراهم مرة أخرى بصفقتهم أناساً ذوي أبعاد ثلاثة في حالة مطردة من « الملاءمة » . ولا يمكن أن يملك الأدب أكثر من فائدة شكلية للأرواح الملعونة كلية ، وللقديسين .

وهو أبداً يدعونا على نحو ضمني إلى أن نظل مستعدين للاستجابة ومتنبهين ، وإلى أن نوسع من إنسانيتنا ؛ ونحن لا نتحدث بذلاقة تامة عن « كل أجراء الحقول » أو حتى عن كل « الروسيين » وذلك بعد أن نقرأ هاردي^(١) أو ترجنيف^(٢) . والأدب يدعونا ضمناً أيضاً إلى توسيع وتعميق معرفتنا بأنفسنا وصلاتنا بالآخرين ، وإدراك أن الحياة أقرب إلى هذا أو ذاك مما نظن . وهناك مواقف في الأدب أشهر من أن تحتاج إلى اقتباس كامل . منها موقف « إمّا »^(٣) ، وهي تنظر إلى أسفل في حوض حوت القيطس ، ومنها كلام لورنس المشهور عن أثر الرواية الذي يمكن أن يضيء فيضان وعينا المتعاطف ويرشده إلى أماكن جديدة . وقد قالت جورج إليوت عن الرواية هذا الكلام نفسه تقريباً وهي أنها « إذا لم توسع تعاطف الناس فإنها لا تفعل شيئاً من الناحية الأخلاقية » كما أنها تحدثت عن الحاجة إلى « حقيقة الشعور ... والتبجيل .. والحب .. والإنسانية » .

وعلينا أن نتذكر أن كل ذلك قد يُنال عن طريق أسطوري وتمثيلي كما أنه قد لا ينال أحياناً إلا عن ذلك الطريق . وعندما نتحدث عن « الفهم الأخلاقي للفن » لا نتحدث فحسب عن الإرادة وهي تؤدي وظيفتها ، ولكن أيضاً عن عالم خارج الإرادة ، عن الحياة الداخلية غير الواعية للإنسان . ومن المهم ألا نبدو مدعين هنا ؛ ولكن الأدب — بالتعاون مع الفنون الأخرى التي تمتلك طرائقها

(١) (١٨٤٠ - ١٩٢٨) .

(٢) (١٨١٨ - ١٨٨٣) .

(٣) بطله رواية بنفس الاسم لجين أوستن ؛ نشرت سنة ١٨١٦ .

الخاصة في إثراء الخيال - يمكن أن يساعدنا على اكتشاف « الدهشة » .

وما هو صحيح بالنسبة للأفراد صحيح كذلك بالنسبة للمجتمعات ؛ فالمجتمع الذي لا أدب له يكون أقل فرصة في تشكيل شيء من اكتمال التجربة الإنسانية داخل طبيعته ، ومن ثم داخل مؤسساته . ونحن نعلم أشياء معينة عن طريق واحد فحسب هو طريق التعبير عنها أو وضعها في أشكال . وليس معنى ذلك أن « نمنطقها » ، فنحن قد نعرف بعض الأشياء عن طريق معالجتها على نحو مجازي ، وكأنها مسرحية درامية .

يستطيع الأدب إذن أن يجعلنا نحس - على نحو أكثر اكتفاء - اكتمال التجربة الإنسانية ، ووزنها ، وتشابكها ، ومقتضياتها ، وإمكان تنظيمها . وهو يستطيع أن يجعلنا نحس بكل هذا ، ولكن ليس من الضروري أن يجعلنا نتصرف طبقاً لهذا ؛ فنحن دائماً يمكن أن نرى شيئاً ونتصرف على نحو مخالف . لكننا في هذه الحالة لا نتصرف عن عى أو عن عدم وضوح بل نحاول عن أنانية أو خوف أو قصد أن نقلل مما نتعرفه في أنفسنا على أنه أقرب إلى حقيقة الأشياء . إن الأعمال الأدبية - إذا قرئت كما ينبغي - تمنحنا فرصة لتوسيع اقتناصنا الخيالي لكثير من نواحي التجربة الإنسانية ، وإذا أردنا أن نتصرف بطريقة حسنة فيما بعد فقد نكون قادرين على أن نفعل ذلك بمرونة أكثر وبصيرة أنفد . وبهذا المعنى الخاص يمكن أن يكون الأدب معلماً أخلاقياً . وهو يمكن أن يرشد الإرادة الأخلاقية فتضعف ألوان التنوير التي يقوم بها من حالات معينة من السلوك ، وتقوى - على العكس من ذلك - من حالات أخرى . ولكن الأدب لا يستطيع أن يوجه الإرادة الأخلاقية . وهو - في حدود ما يقوم به من تشكيل الإدراك الخلقى والبصيرة النفسية - قد يثرى الإرادة الخلقية ويصبح « الروح لكل وجودنا الخلقى » .

وصلة الأدب إذن « بالإرادة الأخلاقية » ليست مسألة بسيطة . الأدب « نقد الحياة »^(١) وينبغي أن يحكم عليه هو نفسه . غير أننا يمكن أن نفهم ذلك النقد ونصدر حكماً عليه فحسب إذا عطلنا إرادتنا على نحو ما ، واهتمنا بالأدب نفسه كما لو كان موضوعاً له استقلاله ، وتركناه يؤثر بطريقته الخاصة . ويمكن حينئذ أن يكون في حالة اتصال قريب وإيجابي مع إحساسنا بأنفسنا ذاتياً واجتماعياً ، ومع إحساسنا بالحياة في الزمن وبالحياة في القيم . والأدب متصل بغايات وراء ذاته ، وهو في ذلك مثل الفنون الأخرى . ولا يمكن أن تعود الأشياء بعد أن نقرأ كتاباً جيداً - ونقرأه حقيقة - كما كانت عليه تماماً قبل أن نقرأ هذا الكتاب .

(١) عبارة مشهورة لماثيو آرنولد .

من مبادئ النقد

رينيه ويليك

النقد الأدبي في أعم معانيه هو الحكم على الأعمال الأدبية ، وعرضها ، وتعريف الذوق والتقاليد الأدبية ، وتحديد المقصود بالعمل الممتاز . وقد أصبح ت . س . إليوت أعظم مغير للذوق في زماننا ، وأعظم صانع له . غير أن هناك مفهوماً آخر للنقد يجعل منه مرادفاً لنظام من المبادئ ، ولأسس الشعر ، وامنظرية الأدب . وقد كان ذلك ولا يزال مجال اهتمامي الخاص . ذلك لأن هذا الجانب يجذبني ، ولأنني بمجيئي من أوروبا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساساً قوياً بالحاجة الخاصة إلى وعي نظري ، ووضوح فكري ، ومناهج بحث منظمة في البلاد التي تتكلم الإنجليزية ، والتي تسيطر عليها في واقع الحال التقاليد العملية .

وليست نظرية الأدب بطبيعة الحال متجهة ضد الاهتمام بالأعمال الفنية المفردة ؛ بل إننا — على العكس من ذلك — لا نستطيع أن نصل في فراغ إلى المبادئ أو الأفكار أو النظم ، ومن ثم ينبغي أن نبدأ بدراسة العمل الأدبي نفسه . ومن المستحيل أن يتحقق التحليل الدقيق أو القراءة الفاحصة بدون قوة الملاحظة ، وبدون الحساسية الدقيقة تجاه الجزئيات ، ومن ثم بدون الاكتراث والاختلاط والمتعة . وليس ثمة تناقض بين النظرية الأدبية والتجربة كما يدعى أعداء النظرية . ومنذ سنة ١٨٣١ اشتكى جون ستيوارت مل^(١) مما يلاقه « لأنه نظري وأن الكلمة التي تعبر عن أعلى اختبار للذكاء الإنساني وأنبئله قد تحولت إلى مثل للسخرية » .

إننا إذا أردنا أن نصل إلى نظرية متماسكة للأدب فلا بد أن نفعل ماتفعله كل العلوم من عزل المضمون ، وإرساء قاعدة لمادته ، وتمييز دراسة الأدب عن النظم الأخرى المجاورة . ويبدو واضحاً أن العمل الأدبي هو المادة الأساسية لنظرية الأدب ، وليست هذه المادة هي حياة المؤلف الشخصية أو النفسية ، ولا البيئة الاجتماعية ، ولا رد الفعل المؤثر من جانب القارئ . وقد حاولت في كتاب « نظرية الأدب^(٢) » الذي نشرته بالاشتراك مع أوستين وارن سنة ١٩٤٩ أن أميز بين الطرق الداخلية

(١) (١٨٠٦ - ١٨٧٣) .

(٢) ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية محي الدين صبحي بعنوان « نظرية الأدب » ونشره المجلس

الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق سنة ١٩٧٢ .

والخارجية لدراسة الأدب ، وأكدت الحاجة إلى منهج داخلي ، أى تحليل للعمل الفنى نفسه بوصفه بناء لغوياً ونظماً من الرموز المليئة بالمعلومات . وقد كنت ولا أزال أعتقد أن دراسة الظروف الخارجية التى يكتب فيها الأدب قد طغت على الاهتمام بالأعمال الأدبية نفسها . وأن الدراسة الأدبية قد فقدت معناها الأساسى وأصبحت مماثلة لتاريخ الثقافة .

وهذا التأكيد على العمل الأدبى نفسه ، وعلى « أدبيته » ، وعلى الفرق بين الفن والحياة ، كان السبب فى تهمة « الجمالية » أو « الشكلية » — أو أى صفة ذم أخرى يمكن أن توجد — التى يرى بها الإنسان الذى يستمسك بشدة بفكرة التقاليد العظيمة لعلم الجمال المنحدرة من « كانت » .

لكن إدراك استقلال الفن لا يعنى « الجماليات » بالمعنى الذى كان مفهوماً فى نهاية القرن الماضى : ذلك المعنى الذى كان يعنى « الجمال العام » والمحاولة المحرمة لمد مقياس الجمال إلى الأخلاق والسياسة والدين والميتافيزيقا . وأنا من ناحيتى أصر — على العكس — على تمييز هذه المجالات ، وأعتقد أنه ليس من خدمة الأدب والفنون الأخرى أن نرهقها بمهام لا تستطيع تحقيقها .

إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية : وليس كشفاً دينياً ، وليس تأملاً فلسفياً ، حتى لو أمكن أن ينظر إليه على هذا النحو من أجل أغراض معينة . إن الفن « وهم » و « خيال » والعالم فيه يتغير من خلال اللغة واللون والصوت . ومن الأمور الغريبة فى عصرنا أن هذا الفهم البسيط للحقيقة الجمالية قد أول على أنه رفض لارتباط الفن بالحياة ، وإنسانيته ، وأهميته . وإدراك الفرق بين الحياة والفن ، والفجوة بين كيان الأشياء وإنتاج العقل ، وبين البناء اللغوى وأحداث الحياة الحقيقية التى يعكسها ، لا يعنى — ولا يمكن أن يعنى — أن العمل الفنى مجرد لعب فارغ فى قوالب منبثة عن الحقيقة . إن صلة الفن بالحقيقة ليست بالبساطة التى تدعيها نظريات النقد الطبيعية القديمة ، أو نظريات « المحاكاة » أو « الانعكاس » الشيوعية . و « الواقعية » ليست المنهج الوحيد فى الفن . إنها تخرج من الدائرة ثلاثة أرباع أدب العالم . وهى تقال من دور الخيال ، « وصناعة » الشخصية .

إننا إذا سيطرنا على الحقيقة الجمالية المحورية فإننا سنطرد حينئذ إلى هامش الاهتمام مشكلات معينة شغلت كثيراً من طلاب الأدب مثل السيرة الذاتية ، وسيكولوجية المؤلف ، والحالات الاجتماعية وما أشبه ذلك . غير أنه من الخطأ أن نسمى ذلك « عداوة المعرفة » كما فعل جورج واطسون^(١) فى كتابه

« نقاد الأدب » (بنجوين ١٩٦٢ ص ٢٢١) أو حتى « مخالفة التاريخ » . ومن الواضح أن التركيز على العمل الأدبي بوصفه كله معنى وقيمة يتضمن عدم ثقة بالاهتمام القديم بالحقائق ، وبتاريخ الأدب الذي يشغل بالحكم والمنابع والمؤثرات وبكل المعلومات المزخرفة التي كدست في القرنين الماضيين . ولا شك أن « العاديات » لها مكانها بوصفها عاملاً مساعداً في النقد ، والذين يمارسونها يتمتعون بها لذاتها . لكن تكديس المعلومات ينبغي ألا يختلط بالنقد . ومن الواضح أيضاً أن « التقدير » ، « والحساسية » ، « وفن القراءة » أمور لا تكفي ؛ إذ إنها لا تفضي — ولا يمكن أن تفضي — إلى كيان منظم من المعلومات . أى إلى نظرية . على أن نظرية الأدب — من ناحية أخرى — ليست علماً بمفهوم العلم الطبيعي . ويبدو أن علماء « الإنسانية » يخشون هذا . وأنا على وعى فعلاً بالفرق بين « الإنسانية » والعلوم ، بين النقد الذي يهتم بالتفسير الفردي والنموذج العلمي الحديث الذي يحدد المقادير والقوانين المجردة .

ومن الغريب حقاً أن يعرض كتاب ويليك وارين « نظرية الأدب » على أنه مثال للنزعة العلمانية الأمريكية ، ومن أقلام أمريكية في كل صفحات مجلة « الفحص »^(١) (الجزء الحادى عشر — سبتمبر ١٩٤٩) . ومن الواضح أيضاً أن وجهة النظر الجمالية ترفض تفسير رتشاردز للأدب على أنه « استشفاء ذهني » ، كما أنها ستتمرد على الاتجاه المتزايد في عصرنا نحو التصوف والغموض الخالص . فالاضطراب العظيم في النقد الأسطوري الشائع الآن يطمس التمييز بين الأسطورة والشعر ، وكذلك الأفكار المتحمسة للنقاد الوجوديين الذين يستخدمون العمل الأدبي — أو يسيئون استخدامه — بوصفه دليلاً على وجهات نظر الإنسان المتنوعة في الزمن والوجود .

إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة . إنها ابتداء الاهتمام بتحليل العمل الأدبي ، وهو أمر يذهب إلى أبعد من الانطباعات العادية ، والثنائية القديمة للمضمون والشكل . ومع أن « العضوية » مصطلح جيد بوصفه مصطلحاً لوحدة المضمون والشكل فإنه خادع إذا قيس بما يوازيه في علم الأحياء . وهو لن يوصلنا في ذلك إلى نتائج مهمة . والفكرة القائلة بأن العمل الفني تنظيم بنائي تساعدنا أكثر بوصفها بداية صحيحة على الأقل ؛ ذلك لأنها تتناسب مع الطرق اللغوية والأسلوبية مادمناهم بالناحية الصوتية (كالإيقاع والبحر وغيرهما) وبوحدات المعنى (كالمعجم والتركيب والأسلوب) . لكن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تقتصر على الجصاص الأسلوبية — كما نخبرنا بذلك أحياناً بعض

(١) أصدرها الدكتور ليفيز سنة ١٩٣٢ واحتجبت سنة ١٩٥٣ .

المشاهير الذين يطبقون ذلك المنهج أمثال داماسو الونسو - ولا بد أن يتجاوز النقد اللغة إلى « بصفة الشاعر ؛ إلى أحياء دستيوفسكى الفقيرة المتربة : ومدنه الإقليمية الكثيبة التي تسكنها قلوب مهموم ذافئة ، وإلى عالم مالارميه^(١) أو رلكه^(٢) . وهما أكثر مراوغة على نحو بعيد . وهذه العوالم ينبغي ألا تختلط بالعالم الحقيقي .

ويفضى تحليل العمل الأدبي بالضرورة إلى تحليل أعمال أخرى للمؤلف نفسه ، وأعمال أخرى مكتوبة في قالب نفسه ، وفي الفترة نفسها : ومنتمية إلى التقاليد نفسها .

إن ثمة نظاماً من اللحظات المتعاصرة في الأدب ، وهو نظام يتغير في غضون التاريخ كما قال ت. س. إليوت في كلام مشهور له . ولقد فهمت « نظرية الأدب » فهماً خاطئاً على أنها تدافع عن دراسة عضوية ثابتة خالصة للأدب ، وذلك على الرغم من أنها تختتم بفصل يؤكد أخيراً عن تاريخ الأدب ، ينادى بتجديد التأريخ الأدبي ، لا بوصفه شرحاً للتاريخ الاجتماعي أو صورة لسلسلة من الأعمال غير المرتبطة تنظم حسب ترتيب حدوثها ، ولكن بوصفه تاريخاً داخلياً لفن الأدب وتقاليده . وقد حاولت في أبحاثي النظرية العديدة التي جمعت حديثاً في كتاب بعنوان « مفاهيم النقد^(٣) » (مطبوعة بيل سنة ١٩٦٣) أن أعيد النظر في الوسائل التاريخية الأساسية للدارس الأدبي مثل فكرة التطور التي يبدو أنها اختفت كلية في التطبيق الحديث ، وفكرة « الفترات التاريخية » التي ينبغي ألا تهبط فتكون « لافتة لغوية » ، أو تضعد فتكون كيانا ميتافيزيقياً ، وإنما ينبغي أن تفهم على أنها سيادة نظام من التقاليد والمعايير الأدبية نستطيع أن نتقصى صعودها وهبوطها ، وأخيراً معاني الفترة الخاصة التي سببت مناقشات لا نهاية لما مثل الباروك^(٤) والرومانتيكية والواقعية .

(١) (١٨٤٢ - ١٨٩٨) .

(٢) (١٨٧٥ - ١٩٢٦) .

(٣) عناوين هذه الأبحاث هي : « نظرية الأدب ونقده وتاريخه » ، « مصطلح النقد الأدبي ومفهومه » ، « مفاهيم الشكل والبناء في نقد القرن العشرين » ، « مفهوم الباروك في الدراسة الأدبية » ، « مفهوم الرومانتيكية في تاريخ الأدب » ، « عود إلى الرومانتيكية » ، « مفهوم الواقعية في الدراسة الأدبية » ، « الثورة ضد الإيجابية في الدراسة الأدبية الأوروبية الحديثة » ، « أزمة الأدب المقارن » ، « الدرس الأدبي الأمريكي » ، « الفلسفة والنقد الأمريكي بعد الحرب » ، « الاتجاهات الأساسية في نقد القرن العشرين » .

(٤) يستخدم هذا المصطلح في مجال الموسيقى والفنون التشكيلية أكثر مما يستخدم في الأدب . ويمتاز فن « الباروك » - من بين ما يمتاز به - بانعدام الانسجام ، والانجذاب إلى الأصباغ .

والاهتمام بتاريخ الأدب بصفته تاريخ فن - وهو شيء مسلم به من جانب مؤرخي الفن والموسيقى - ينبغي ألا يفهم على أنه رفض للتفسير الاجتماعي أو التاريخي للأدب . وأنا أشك - ببساطة - في الحتمية الزائفة الشائعة في دراسة المنابع والمؤثرات سواء أكانت اجتماعية أم أدبية . ويبدو أن كل أنواع الحتمية وكل التفسيرات الخاصة ببيان الأسباب تخفق في دراسة الأدب . إنها لا تنجح أبداً في إرساء ما ينبغي أن يعد أول متطلبات أي اتصال سببي . إنني لا أعني مطلقاً أي مؤرخ أدبي أقام الدليل على صلة حتمية بين العمل الأدبي وأسبابه على غرار «عندما يوجد يوجد» . ومن المستحيل قصر عمل أدبي ما على أسبابه ؛ لأن الأعمال الأدبية كل يدركه الخيال الحر ، وتنتهك حرمة وحدتها ومعناها إذا قسمناها إلى منابع ومؤثرات .

وينبغي ألا يفهم التحليل النقدي لعمل أدبي ما - لبحره وإيقاعه ومعجمه وأسلوبه ومجازاته ورموزه وشخصياته وأحداثه وبيئاته - على أنه عملية « موضوعية » خالصة محايدة منفصلة عن الحكم التقويمي . وليست هناك حقيقة محايدة في الأدب ، وليست هناك خصيصية لم تأت عن طريق حكم نقدي ، كما أنه لا يوجد جزء في العمل الفني يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة ؛ ذلك لأن الجزء يؤدي وظيفته من خلال كل طبيعته نفسها قيمة . ومن الخطأ الظن بأن القيم تفرض على العمل الفني . إن العمل الفني بناء من القيم ، وينبغي أن ندرك القيمة بواسطة الناقد . وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة الأدبية ، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات ، لا بد أن تخفق .

إن التحليل والتفسير والتقويم مراحل متداخلة في إجراء واحد . والتقويم ينشأ عن الفهم ، والتقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصحيح . وغالباً ما يكون التفسير الصحيح لعمل فني معين مسألة خلافية ، ولكنه يبدو من المستحيل إنكار وجود مشكلة « صواب » أو « كفاءة » التفسير بالنسبة لتدرج وجهات النظر . وقد نتجادل حول معاني هاملت المختلفة كما قدمها جوته وكوليردج و، ا. س. برادلي^(١) ، وارنست جونز^(٢) ، ول. ل. شوكنج^(٣) ، ودوفر ولسن^(٤) . إلخ ، ولكن لا بد أن ندرك أن هناك حدوداً موضوعية لحرية التفسير .

(١) (١٨٥١ - ١٩٣٥) .

(٢) (١٨١٩ - ١٨٦٩) .

(٣) (١٨١٤ - ١٨٨٣) .

(٤) ولد سنة ١٨٨١ .

إن هاملت ليس امرأة متذكّرة ولا هو - كما افترضت الآنسة ونستالي - « لجيمس الأول بصفة أساسية ». وكما أن هناك تفسيراً صحيحاً يقدم بصفته نموذجاً على الأقل ؛ فهناك حكم صحيح، وحكم جيد

وهكذا ينبغي ألا نستسلم لنغمة « التاريخية » التي انتشرت بدءاً من ألمانيا ، والتي تكاد تمثل عقيدة رسمية لكثير من الدارسين المشهورين . وهذا النوع من « التاريخية » إنما هو مجرد « نسبية » وتجديف ، وهو هزيمة أمام مهمة النقد الأدبي بصفقتها حكماً . . . وستفضي وجهة النظر القائلة بأننا يجب أن نحكم بمقياس الماضي فحسب ، وأن هناك مستويات مختلفة ومتزايدة بصورة لا نهاية لها (ليست فحسب شعر يوب وشعر وردزورث^(١) وإنما أيضاً القيمة المتميزة الفريدة لكل شاعر) ستفضي وجهة النظر هذه - إذا نقلت باطراد - إلى نهاية كل تذوق أدبي ، وإلى فوضى كاملة ، وإلى سيادة القول المشهور الشرير : « ليس ثمة معنى للجدل في الأمور المتعلقة بالدوق »^(٢) .

والواقع أن هناك اتفاقاً واسعاً على المؤلفين الكبار ، وعلى قاذون الأدب ، وعلى الفرق بين الفن العظيم والفن الرديء كلية . ودوامه الذوق تتحرك بسرعة مع مؤانئ الدرجة الثانية فحسب . وهناك هوة بين تولستوى^(٣) واين فلمنج^(٤) وبين دانتي^(٥) وجريس ميتاليوس . وحجة أصحاب النسبية المنتزعة من التنوع الكبير في الفن تكتسب قوة فحسب حين توجه ضد المذهبية الضيقة والتطرف المتجمد للكلاسيكية البالية . ولأننا نستمتع بهوميروس و ، ت . س . إليوت ، والحكايات الخرافية لحريرمز^(٦) وجويس^(٧) ونفهمهم ، يمكننا أن ندرك أن ثمة شيئاً مشتركاً بين كل الآداب والفنون ، وذلك في الصفة الجمالية التي يصفها مصطلح « الجمال » التقليدي وصفاً غير واف .

إن انتشار الأدب على اتساع رقعة العالم ، وصفته الإنسانية الضرورية ، والاتصال الوثيق للأعمال الأدبية ، وتجاوز التقاليد والموضوعات الأدبية حدود المكان والزمان ، كل تلك تكون حججاً مقنعة تقف ضد الحدود القومية والإقليمية عند معظم النقاد ومؤرخي الأدب في بلاد كثيرة . ولا يمكن أن

(١) (١٧٧٠ - ١٨٥٠) .

(٢) De gustibus non est disputandum .

(٣) (١٨٢٨ - ١٩١٠) .

(٤) (١٩٠٨ - ١٩٦٤) .

(٥) (١٢٦٥ - ١٣٢١) .

(٦) الأخوان جيكون (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وولم (١٧٨٦ - ١٨٥٩)

(٧) باتريك وستون جويس (١٨٢٧ - ١٩١٤) .

يُدرس الأدب الإنجليزي ولا غيره وهو في حالة عزلة . وهكذا يبدو لي الأدب المقارن — وهو دراسة لا يعترف بها أكاديمياً في بريطانيا مع أنه يتوسع فيها في الولايات المتحدة — يبدو لي على أنه حاجة ضرورية للتطور الصحيح للدراسات الأدبية ، وذلك على الرغم من أنني رفضت باستمرار الإدراك الضيق لمفهوم الأدب المقارن الشائع في فرنسا بصفة خاصة . ينبغي ألا يكون الأدب المقارن عملاً أكاديمياً جافاً بأن يكون دراسة المؤثرات الخارجية ، والخصائص ، وهجرة الموضوعات وما أشبه ذلك ، بل يجب أن يكون بحثاً في وحدة الأدب ، والأدب الغربي بصفة خاصة ، وفي تياراته العظيمة وقراته وحركاته . وقد يكون مصطلح « الأدب المقارن » مصطلحاً سيئاً لفظياً ؛ فمن الناحية المثالية ينبغي أن يدرس الأدب ببساطة دون تضيق لغوي ، وأن نعد كل الأدب مجال اختصاصنا ، وأن يكون لدينا أساتذة أدب لا أساتذة أدب إنجليزي أو فرنسي أو ألماني ، كما هو الحال بالنسبة لما يزال لدينا من أساتذة للفلسفة والتاريخ . وينبغي — من الناحية المثالية — أن يدخل الشرق في مجال رؤيتنا ، وأن يجلب علم الشعر المقارن آداباً نشأت دون اتصال مع الغرب .

لقد انحدرت أنا نفسي من دولة صغيرة عند مفترق الطرق في أوربا وهي تشيكوسلوفاكيا ، ومن ثم أشعر أنني أستطيع أن أنظر إلى الآداب العظيمة بشيء من الحيدة . وقد قوى قسداً الهجرة إلى الولايات المتحدة فحسب من إحساسي برؤية أوربا من الشاطئ الآخر للمحيط على أنها وحدة واحدة . غير أنني احتفظت باهتمامي بالأدب التشيكي كما تشهد بذلك مجموعة مقالاتي الحديثة « مقالات في الأدب التشيكي » (مويتون ذاهيج ١٩٦٣) . وليس بأقل من هذا الاهتمام حبي للأدب الإنجليزي ، وهو حقل تخصصي المبكر . لقد كنت مأخوذاً في شبابي بالشعر الإنجليزي ، بشيكسبير ، ودن (١) ، ومارفيل ، الذين رغبت في أن أكتب رسالة عنهم ، كما كنت مأخوذاً ببوب (٢) وبالرومانتيكيين العظام ، وبييتسن وإليوت . هذا هو ما جذبني أساساً إلى إنجلترا ، وإلى قاعة المطالعة في المتحف البريطاني ؛ وذلك عندما لم أكن تجاوزت الحادية والعشرين .

ومنذئذ اتسعت معلوماتي الأدبية اتساعاً كبيراً . وقد تغيرت لدى ألوان الذوق وتبدلت ، فعادت إلى ألوان الحب الأولى ، واكتشفت جمالاً جديداً وبعيداً . وفي الأعوام القريبة الماضية خصصت معظم جهدي لمجال واسع هو « تاريخ النقد الحديث » . وقد خططت فيه لتكملة قصة النقد الأدبي

(١) (١٥٧١ أو ١٥٧٢ - ١٦٣١)

(٢) (١٦٨٨ - ١٧٤٤) .

من منتصف القرن الثامن عشر إلى أيامنا هذه . وقد نشر منه جزءان في سنة ١٩٥٥ (مطبعة جامعة
ييل وجوناثان كيب) وهناك جزءان آخران سيظهران إذا لم يحل دون ذلك حائل^(١) . ويحاول هذا التاريخ
أن يجارى قيمى النقدية ، ويشمل كل البلاد الغربية الرئيسية ، ولا يستثنى من ذلك روسيا وتشيكوسلوفاكيا
إنه يتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، ومن ثم يحاول أن يسير فى طريق وسط بين علم الجمال العام فى ناحية
والأفكار الأدبية المحضنة فى ناحية أخرى .

غير أننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن أن تنفصل عن علم الجمال العام ، أو عن النقد
العملى ، أى الحكم على الأعمال الفنية المفردة وتحايلها . وهكذا لم أكتب ، ولم أستطع أن أكتب ،
نوع الكتاب الذى كتبه سانسبرى^(٢) ، والذى رفض فيه عن عمد كل اهتمام بنظرية وبعلم الجمال العام .
ويساعد كتابى « تاريخ النقد الحديث » نظرية الأدب ويسوغها . وفيه تتبع النظرية من التاريخ ،
كما يمكن أن يفهم التاريخ نفسه بدوره بواسطة نظام من الأسئلة والأجوبة يدور فى الذهن . وليس
الجواب هو « النسبية التاريخية » ، أو « نظرية الحتمية غير التاريخية » ، ولكنه « الرؤية » التى تحاول
أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة . وهذا النوع من الرؤية يسلم بأن ثمة موضوع ؛ « وجود
الفيل » على الرغم من كل الأفكار المتباعدة للرجل الأعمى عنه . كيف يمكن تعصيد الفكرة القائلة بأن
الناقد الأدبى ليس مجرد رجل أعمى آخر فحسب ، يضع يده على خرطوم الفيل ، أو على نابيه ،
أو ذيله ، أو قدمه ؟ والإجابة الوحيدة هى التاريخ ، والدرس الناتج عنه فى نظام من الأفكار المذهبية ،
والرؤى والأحكام ، والنظريات ، التى هى رصيد حكمة النوع الإنسانى . والتاريخ والنظرية يشرح كل
منهما الآخر ويتضمن كل منهما الآخر ، وثمره وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر فى الماضى والحاضر .

(١) يتناول الجزء الأول من الكتاب المشار إليه تاريخ النقد الأوروبى فى النصف الثانى من القرن
الثامن عشر ؛ ويتناول الجزء الثانى العصر الرومانتيكى . وقد ظهر الجزء الثالث سنة ١٩٦٥ ونشرته جامعة
ييل . وقد وضع له المؤلف عنواناً فرعياً هو « عصر الانتقال » . وهو يغطى تاريخ النقد حتى منتصف القرن
التاسع عشر . وظهر الجزء الرابع سنة ١٩٦٥ ونشرته نفس الجامعة ؛ وهو يتناول تاريخ النقد فى النصف الثانى
من القرن التاسع عشر . هذا وقد وعد المؤلف فى مقدمته الجزوين الأخيرين بجزء خامس من المفترض أن يغطى
تاريخ النقد فى النصف الأول من القرن العشرين .

(٢) (١٨٤٥ - ١٩٣٣) .

هل القيم الأدبية الخالصة كافية ؟

و. و. روبسون

التصقت فكرتان من نقد ت. س. إليوت بذهني سنين عديدة ، وسأستخدمهما هنا بصفتهما نقطتي بداية . يقول إليوت في محاضرة له بعنوان « الدين والأدب » - وقد نشرت سنة ١٩٣٦ (١) - إنه « لا يمكن تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبية وحدها ، وذلك على الرغم من أننا لا بد أن نتذكر أن معرفة ما إذا كان الأدب الذي أمامنا أدباً أو لا يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبية فحسب » . وفي بعض محاضراته عن « جونسون ناقدًا وشاعراً » - وقد أُلقيت سنة ١٩٤٤ - لاحظ إليوت أن « تأثير علم النفس والاجتماع على النقد الأدبي أصبح واضحاً في زماننا . وقد وسعت مؤثرات النظم الاجتماعية هذه مجال الناقد ، ووثقت صلات الأدب بالحياة في عالم يميل إلى التقليل من شأن الأدب فيما وراء ذلك . ولكن هذا الإثراء - من ناحية أخرى - كان إفقاراً في الحقيقة ؛ وذلك لأن القيم الأدبية الخالصة أصبحت مغمورة ، وكذلك تقدير الكتابة الجيدة لذاتها ، وذلك عندما حكم على الأدب في ضوء اعتبارات أخرى » .

ولا تقدم هاتان الفكرتان - بالطبع - وجهة نظر واحدة ، ولكن يبدو أنهما تتضمنان المعنى نفسه وهو أن ثمة « قيماً أدبية خالصة » و « مقاييس أدبية » مرتبطة « بتقدير الكتابة الجيدة لذاتها » . فن ناحية يقال إن هذه المستويات ليست كافية لتقرير ما إذا كان عمل أدبي ما يمكن أن يوصف بأنه عمل عظيم أو لا ، ومن ناحية أخرى يقال إن هذه المستويات يمكن تمييزها من نوع المقاييس التي يطبقها النقاد الذين يجعلون للأدب أهمية نفسية أو اجتماعية . ولكن لا يقال لنا هنا في كلا السياقين - على نحو حاسم - ما طبيعة هذه المقاييس . ويبدو أن إليوت يسلم بأننا نعرفها بالفعل ، وبأن كل ما نحتاج إليه أن نذكر بها . لكنه يشير في سياق الاقتباس الثاني إلى « ضد » هذه المقاييس ، وذلك حين يشير إلى صلة النقد « بالفلسفة وبالنظرية الجمالية » في معرض الحديث عن كوليردج ، و « بالأخلاق والتعليم التمهيدى » في معرض الكلام عن آرنولد ، وبالشذوذ الذي لم يحدده في معرض

(١) تقدم بها إليوت إلى ندوة « الإيمان الذي يضيء » سنة ١٩٣٥ . انظر كتابه :

Selected Prose (a peregrine book) p, 31 ff,

الكلام عن باتير^(١) ، والذي يمكن أن نحدده عن طريق التخمين ، بأنه استخدام الكتابة النقدية في الظاهر لغرض « التعبير عن النفس » بصورة شبه إنشائية . ويبدو إذن أن التناقض الضمني موجود في منهج الدكتور جونسون في الأدب (وجونسون هو موضوع المحاضرات) ، وأن هذه التذكرة كما يحس إايوت — كافية لدعم عبارتي « المقاييس الأدبية » و « القيم الأدبية الخالصة » .

ويبدو أيضاً أن إايوت عندما يناقش الشعر هنا يفكر في ممارسة جونسون له ، وفي تلمس الأخطاء الفنية على نحو مفصل . لكن أليس من الغريب أن يكون لهذا الجانب أهمية بصفته متصلاً بخاصة غير عادية مميزة لمنهج الدكتور جونسون في الأدب : والإصرار على أن هذه الناحية — قبل كل شيء — هي الدرس الذي نتعلمه منه ؟ إن أية نقطة أساسية بحق لا بد أن تنجبه إلى توضيح المدى الذي ذهب إليه جونسون في اهتمامه بصلة الأدب بالحياة . ومن المؤكد أن اهتمام جونسون بمشكلات خارجة عن الأدب في تقدير شأن الأدب أقل من اهتمام أى ناقد إنجليزي آخر . وليس المرء في حاجة إلى اقتباس تعليقه على « الفردوس المفقود »^(٢) من أنه « يحس فيها دائماً بنقص في الاهتمام الإنساني » ، كما أنه ليس بحاجة إلى اقتباس فقرته المشهورة عن « شيكسبير » .

ولقد تصديت لمناقشة مصطلح « القيم الأدبية الخالصة » لا لأنكر وجود شيء كهذا بل لأؤكد أن فهمنا له ينبغي ألا يكون قاطعاً . ذلك لأنه من الواضح أن سيطرة القيم « الأدبية الخالصة » من الممكن أن تكون محصورة جداً . ومن الممكن أن يعدها المرء محصورة مثلاً في الحفاظ على قواعد النحو التقليدية والتراكيب أو الإملاء في النثر المتنوع ، ويمكن أن يشار بها في مرحلة أعمق قليلاً إلى نوع الأشياء التي يعالجها فويلر في كتابه « استخدام الإنجليزية الحديثة »^(٣) ، كما يمكن أن يتذكر المرء المناهج الصحيحة المستخدمة في كتاب الجيب الممتع الذي ألفه جريفرز وهودج بعنوان « القارئ فوق كتفك »^(٤) . وحتى في هذه الحدود ثمة أسئلة كبرى يمكن أن تطرح ؛ فكيف نهاجم ما نفترض أنه خطأ في الأساس ، ونحاول إعادة كتابته ، دون احتمال التصحية بأمور عظيمة الأهمية عن الخصائص الذهنية للمؤلف ، وعن الموضوع الذي يطرحه ، ووجهة نظره فيه ، وعن هدف كتابته ، وما وصل إليه من النجاح والإخفاق ، وقد يكون علم الأسلوب مجالا معترفاً به في الدراسة ، ولكن بمجرد أن تتدخل

(١) (١٨٣٩ - ١٨٩٤) .

(٢) الملتن (١٦٠٨ - ١٦٧٤) وقد طبعت أول مرة سنة ١٦٦٧ .

(٣) نشر أول مرة سنة ١٩٢٦ .

(٤) نشر سنة ١٩٤٣ .

فيه اعتبارات متصلة بالقيمة - ولا يمكن للأسئلة المتعلقة بالنجاح والإخفاق إلا أن تتناولها - فإن ممارسة ذلك لا بد أن يلتزم بمنهج النقد الأدبي في معناه العادي ، سواء أطلق عليه هذا الاسم أو لم يفعل ذلك . ونحن نلاحظ أن إليوت يتحدث عن « المقاييس » الأدبية بصفاتها تحدد بعض قضايا القيمة الأدبية على الأقل .

إن الإصرار على الحفاظ على « المقاييس الأدبية » ، « والقيم الأدبية الخالصة » ، ينبغي أن يكون معناه فحسب أن النقد ينبغي أن يكون متصلاً بالموضوع المطروح ، لكن هذا لا يبرهن على شيء ، وذلك لأنه يهمل سؤالاً ملحاً وهو : ما حدود هذا الاتصال بالموضوع ؟ ومن الواضح أنه من غير المرغوب فيه تحديد إطار ضيق لهذه الأشياء . بل إن ذلك ليس « غير مرغوب فيه » فحسب بل إنه في الحقيقة غير مقبول تماماً . ولكي نعقد مشابهة بين هذا وبين الموسيقى نقول إنه قد يوجد تحليل موسيقي خالص لموسيقى « فولستاف » التي وضعها إلجار Elgar^(١) يتجاهل كلية حقيقة أن هذه الموسيقى هدفت فيما هدفت إليه إلى استرجاع شخصية فولستاف وقصة حياته ، ولكنه لا يوجد ببساطة ، فيما يبدو لي ، معادل من « التحليل الأدبي الخالص » الشبيه بذلك لمسرحية « هنري الرابع » لشيكسبير . وقد يكون نقاد شيكسبير ، في القرن العشرين حذرين في الحديث عن الشخصيات إلى حد يصنفون فيه فولستاف بأنه « رمز حي » أو « بلورة خاصة ناجحة » لبعض العناصر العامة في الدراما الشعرية . لكن منشئ هذه العبارات سيسلمون دون جدال بأنه من الأهمية بمكان إدراك أنه مهما كان من أمر هذه الأشياء الرموز لها أو المبالورة فإنها لم تأخذ شكل إنسان تافه . والحقيقة أن فولستاف شيكسبير كله ينبغي - بالطبع - أن يكون حاضراً في وعي ناقد « هنري الرابع » على نحو مثالي ، على حين لا يحتاج الأمر إلى ذلك بالنسبة إلى ناقد موسيقى إلجار .

وقد تجد مسألة « القيم الأدبية الخالصة » اعتراضاً من أولئك الذين يربطونها بالمذهب الجمالي المريب . ولا أدري معنى هذا المذهب بالضبط من حيث علاقته بالأدب ، فلا يبدو أنه كتب عنه بوضوح في أي مكان . وعندى أن هذا ليس « مذهباً » ، وإنما هو اتجاه أو وجهة نظر ، ربما تكون موجودة أصلاً في خيال الفلاسفة ، وموقفهم المثالي من التجربة الفنية كموقف إنسان يحملق في « زهرية صينية » . ولا أدري كيف تقارن التجربة « الجمالية الخالصة » المدعاة لمثل هذا الإنسان على نحو

مفهوم بما يفترض أن نقوم به بالنسبة لأعمال أدبية مثل « ميديل مارش »^(١) و « باكي »^(٢) Bacchae وموت إيفان إيليتش^(٣) . ومن المؤكد أنني لا أستطيع أن أعتقد أن تجربتنا المثالية فيما يتصل بهذه الأعمال ، أو بأية أعمال أدبية أخرى عظيمة ، يمكن أن تكون نوعاً من الحدس الخالص بالجمال الشكلي الذي لا صلة له بالجوهر الإنساني ، وبأهمية هذه الأعمال ، والذي لا يرتبط بشعورنا بالحاجات والأهداف الإنسانية ، والذي يخرج من اهتمامه شعورنا بالقيمة المقارنة في الآداب الأخرى وفي الحياة (مستخدمين في ذلك حجة أن العمل الفني العظيم فريد ولا مثيل له) .

على أنني أعتقد بالرغم من ذلك أن ثمة شيئاً يمكن أن نتعلمه من الاتجاه العام لدى الجمالين إلى تشبيه الأدب بالفنون « الصافية » . وهذا تأكيد للعنصر المقارن في تجربتنا ، وبعبارة أخرى لشعورنا بأن ما نجرب به « فن » ، وهو ليس تحكيمياً أو اعتباطياً بحكم طبيعته ، ولكن إنساناً أبدعه لأغراض معينة في حالة معينة ، من حيث هو تقليد أو إطار . وشعورنا بما هو « إطار » قد يتنوع تنوعاً واسعاً في حالات مختلفة . ويبدو أحياناً كما لو كان الكاتب يطلب منا بالفعل أن نجعل وعينا بالتقليد الذي يستخدمه جزءاً مهماً مما يعرضه علينا ، كما قد يكون عليه الحال في « حورية » مارفيل . وهي تشكو موت قرينها . وفي أقصى الجانب الآخر — كما هو الحال في بعض شعر د. هـ. لورنس — يبدو الكاتب وكأنه يبذل كل ما يستطيع لجعلنا ننسى « الإطار » ونشارك مباشرة لا في التجربة المركبة التي تعرضها القصيدة فحسب ، ولكن أيضاً في التجربة التي أثارها . وهناك حالات أخرى كثيرة أكثر أو أقل تعقيداً ، فحالة « تعليق عدم الاعتقاد » عند كوليردج ، وهي حالة صيغت في أساسها متصلة بالوهم الدرامي ، ليست سوى خلاصة للإغراء الذي يأتي طبيعياً من الشعر المؤلف للأطفال ، والذي قد يأخذ أشكالاً أكثر تهذيباً بكثير في التجربة الفنية . لكن كل هذه الحالات من التجربة لا تستلزم بالضرورة استمرار الوعي النقدي بما نقوم به ، وبما يقوم به الآخرون من أجلنا ، ولكنها تستلزم على الأقل القدرة على العودة إلى مثل هذا الوعي في أية لحظة . ونحن قد نأخذ دوراً خيالياً فيما يجري ولكننا نستطيع دائماً أن نستأنف دور المتفرج . والقاعدة فيما يبدو أننا مشاركون ومتفرجون في الوقت ذاته ، وهذا مدى ما أستطيع الوصول إليه في افتراض الموقف الخاص ، أو وجهة النظر ، أو إطار الذهن ، الذي نقدر فيه الفن المهم . ومن الطبيعي أن درجة المشاركة لا تعتمد فحسب على نوع العمل المطروح ، ولكن

(١) رواية بلورج اليوت ظهرت سنّي ١٨٧١ - ١٨٧٢ .

(٢) مسرحية ليوريدس ألفها سنة ٤٠٧ ق. م .

(٣) نوفيليت لتولستوى ظهرت سنة ١٨٨٦ .

على المتلقى . وأحس أن الناقد الممتاز جورج سانتايانا^(١) يكاد يكون « ملاحظاً » على نحو كلي في تجربته الفنية . ونحن لا نتحدث بالنسبة له عن العودة إلى حالة التأمل ، وذلك لأنه لم يتخل عن هذه الحالة على الإطلاق . غير أن هذا النوع من الانفصال نوع نادر . ومن المؤكد أن تجربة الفن الأساسية تمثل رد فعل أكثر حيوية وتجسيدا مما توحى به كلمة « التأمل » . وأفترض مع ذلك أنه ليس ثمة فن يستحق هذه التسمية إذا لم يستطع هذا الفن أن يحى ذلك النوع من الاهتمام بالكيفية التي يتم عليها الفعل .

ومع ذلك فإنني لا أريد أن أبقي طويلاً عند الجوانب العميقة من التجربة ، وذلك حتى لا يظن أنني أشير إلى أن صفات العمل المتصلة بالنقد غامضة على أي نحو من الأنحاء . والواقع أن الصعوبة الحقة تتمثل في معرفة ما نهمل مما ليس متصلاً بالموضوع ، وما لا يمكن أن يكون متصلاً به ، وأن نلتزم بإعلان ذلك . فهناك نواح معينة متصلة بالسيرة الذاتية مثلاً يمكن أحياناً استبعادها بصفاتها نواح خارجية ليست من صلب العمل على نحو واضح . على أن تطبيق هذا الفرض المألوف يمكن أن يكون أصعب مما يبدو عليه . هل ترتبط شخصية هنري فيلدنج بتقدير كتاباته ؟ أقول نعم بالتأكيد . حقاً إننا لسنا في حاجة إلى أن نترك نطاق توم جونز لإدراك هذه الشخصية . ومن الممكن أن نميز القوة الدافئة الرحيمة الواعظة الشديدة الوضوح الكائنة في أحسن أعمال فيلدنج . ومن التعتت النقدي الزعم بأن إدراكنا لهذا لا يزيد من معرفتنا بحقائق السيرة الذاتية ، أو أننا ينبغي بصفتنا نقاداً أن نحاول إبعاد هذه المعلومات عن أذهاننا . ويعتمد ما نفهمه من العمل على ما نصبه فيه ، ولا تتطلب العدالة والإنصاف في المسائل الأدبية أن نقرب من الأدب بذهن خال — هذا إذا كان ذلك ممكناً حقاً . إن الأدب نتاج إنساني على نحو كامل ، وقد يكون الإحساس بالمؤلف ككل ضرورياً في سبيل المتعة والفهم . ومن المؤكد أننا في حاجة إلى الإحساس بالتوازن ، وإلى نوع من الضمير النقدي — ولا أقول الخلق — غير أن هذه الأشياء ليست بحاجة إلى أن تنمو كثيراً لدى قارئ — يهتم بالشعر لا بالقيـل والقال — حتى يكون قادراً على تحديد المدى الدقيق الذي يتصل فيه موضوع «ديلان توماس في أمريكا» بموضوع « قصائد ديـلان توماس »^(٢) .

وبالضرورة فإن الاعتراض الذي يتوجه إلى محب الجمال المفترض أو النقد الخالص هو الاعتراض

(١) (١٨٦٣ - ١٩٥٢) .

(٢) (١٩١٤ - ١٩٥٣) .

نفسه الذى يتوجه إلى الذين يضيقون على الأدب فى سبيل مصلحة الأخلاق التقليدية . وكثير جداً من الأمور التى نعلم أنها مهمة للأدب على نحو حيوى ، بصفته أدباً ، تسلمنا إلى أحكام خارجية . ومن المؤكد أننى لا أنكر أن الأدب يعكس قيماً تقليدية ، ويحتوى عليها ، وقد يكون من الخير أن نقول « ويشكلها » . غير أنه يبدو أن هذه الأمور إنما تؤكد من نظرة معينة إلى القيم الخاصة للأدب . لقد كان الدكتور ليفيز فى حياته العلمية الطويلة ضحية لأمر هزلية متنوعة غريبة ، ومن بينها المسألة التى تقرب من أن تكون قضية معترفاً بها ، وهى « لافتة » الداعية الفظ إلى الأخلاق . ويطلق هذا عليه بالطبع فى تهكم إشارة إلى أنه يميل إلى إدخال عناصر تعليمية أو أخلاقية متشددة غير أدبية فى نقده . ومن المؤكد أننا حين نختلف معه فى حكمه الكلى على الأدب لا نختلف معه لأنه أعطى الأخلاق أهمية فى مواضع لم تكن متوقعة أو مناسبة ، وإنما لأحد أمرين : إما لأن المرء لا يوافق على وجهات النظر الأخلاقية المتضمنة فى هذه الأحكام ، وإما لأن العمل الأدبى المطروح للمناقشة يبدو على أنه لا يمثل القيم الخلقية التى وجدها أو افتقدها فيه — وهذا هو الحال بالنسبة لى . ولناخذ مثلاً جزئياً يرد على الذهن وهو : إلى أى مدى نجد احترام لورنس المؤلف للحياة ممثلاً فى وجهة نظره بالنسبة لـ « القزم الضئيل » فى كتابه « بنات الكاهن » ؟ وحتى عندما تكون الخلافات أخطر وأعمق فهل يجد المرء حقاً أن ما يعترض عليه خصوم ليفيز يمثل أموراً أخلاقية لا صلة لها بالموضوع ؟ أم تراهم يعترضون على إدخال أسئلة أخلاقية فى العمل الأدبى على نحو مطلق ؟ والأقرب إلى الذهن — على نحو مؤكد — أن هؤلاء الخصوم لديهم — أو يظنون أن لديهم — وجهات نظر أخلاقية تخالف ما لدى ليفيز .

وثمة نقطة متصلة بالمصطلحات ينبغى أن نتناولها هنا . إنه لمن النتائج الفرعية المشثومة للجدل الذى أثير حول الجماليات (وهنا يذهب ذهن المرء إلى القرن الماضى) أن كلمة « أخلاقى » تستعمل لتغطى كل شيء له أهمية إنسانية وله معنى وخطر فى الأدب الإنشائى الذى تقرأه باهتمام بالغ . وتطبيق الكلمة على هذا النحو الواسع الغامض سلبها قيمتها بوصفها وسيلة للإشارة إلى تأكيد وتركيز معينين فيما يتصل بالاهتمام المطلوب من القارئ . ومع ذلك فبالرغم من كل الإيجاءات التى يمكن أن تكون مضللة لهذه الكلمة فإنه لا يمكن إهمالها أبداً . إنها تذكرنا ببعد من أبعاد الحياة لا نستطيع أن نهرب منه على الإطلاق ، هذا إذا كنا سنظل آدميين . إن العنصر الأخلاقى فى الأدب لا يمكن تفاديه — على أسس أدبية — بالنسبة للكاتب الملتزم على نحو من الأنحاء (واقعى أو طبيعى أو ما إلى ذلك) ، وذلك لتحقيق مستوى « حقيقة الحياة » فى الأدب . فكيف تتوافر « حقيقة الحياة » فى عمله إذا تجاهل التجربة

الأخلاقية للجنس البشرى ؟ ومن الحقائق البسيطة أن الآدميين ذوو حس أخلاقي ، ومحاولة تفادي هذه الحقيقة في سبيل « الواقعية » ليست أمراً واقعياً على الإطلاق ، بل إنها لا تعدو أن تكون مثل أى « رومانس » . حقاً إن الكاتب قد يتبنى (أو قد يعتقد أنه يتبنى) وجهة نظر مطردة من الانفصال الخلقى عن أنواع الشخصيات والقواعد والسنوك التى يصورها ، ولكننا نقول مرة أخرى إن الاعتبار الأدبية — اعتبارات الفن — تجعل من الصعب أن نفترض أن عملاً مكتوباً بهذا الروح يمكن أن يكون له أية أهمية . وسيستلزم هذا العمل أن يتظاهر الكاتب بأن عمله « فوق » أو « دون » المستوى الإنسانى ، ومن المحتم أن ذلك يزيغ الصورة التى يقدمها هذا الكاتب بالضرورة وذلك بالرجوع من جديد إلى القانون الواقعى الذى يقبله . إننا لا يمكن أن نرى الحياة الإنسانية من وجهة النظر التى تراها بها ذبابة أو التى تراها بها آلهة لوقريطس ، ومن الطبيعى أنه ليس ثمة عمل أدبى ناجح ومهم كُتِبَ حقاً بهذا الروح . وإذا كان فلووير قد ظن أنه فعل ذلك فهو مخطئ .

إذن يبدو لى أن السؤال عما إذا كانت الأحكام الأخلاقية ذات صلة بالنقد الأدبى سؤال غير حقيقى ، اللهم إلا إذا قدمت لنا صورة واضحة عن فكرة الشخص الأخلاقى (أو اللاأخلاقى) عن الأحكام الأدبية المميزة التى يزعم مناقضتها للأحكام الأخلاقية . ولنأخذ مثلاً معروفاً : عندما نقول — كما يقول معظم الناس — إن مهمة « ليتيل نيل » فى كتاب « حانوت العجائب القديم »^(١) مهمة مقززة ؛ فهل هذا حكم أخلاقى ؟ إن الشيء المؤكد أن هذه المسألة لا تتصل فحسب بقضية استخدام ديكنز لذكائه فى هذا الجزء من عمله ، بل تتصل كذلك بمدى معلوماته الخاصة ، ومدى احترامه لفنه ولقرائه — هذا إذا أمكن الفصل بين هذه الأمور . وهذا الحكم مع ذلك — على وجه التأكيد — نموذج حر لنوع الأمور التى نتوقع تأكيدها أو إنكارها بالنسبة لعمل كهذا . ويبدو أن هذه الأمور ليست منفصلة عن العمل الأدبى إلا بمقدار انفصال الحكم الذى يقول « إن الناس لا يتصرفون على هذا النحو » ، وهو حكم يتفق كل الناس على أنه متصل بالموضوع فيما يتصل بتقدير قصة واقعية ؛ فحين تقول إن ليتيل نيل مقززة فأنت قائل ببساطة إن ليتيل نيل فن ردىء .

وربما قال البعض إن نشوء هذا النوع من الاهتمام أكثر احتمالاً عندما تكون الروايات وما أشبهها ماثلة أمامنا ؛ فمجال رواية « الحرب والسلام »^(٢) ، وموضوعها ، يثيران أفكاراً أهم وأعمق مما تثيره

(١) رواية لتشارلز ديكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠) نشرت سنة ١٨٤١ .

(٢) رواية تولستوى المشهورة ظهرت فى الفترة الواقعة بين سنتى ١٨٦٥ و ١٨٧٢ .

قصيدة غنائية قصيرة مثلاً . لكننى لا أعتقد أن المعايير الضرورية فى الحالتين معايير مختلفة فى النمط المنطقى . ومن الواضح أن اعتبارات الحالة والوزن والحوهر لا بد أن تلعب دورها فى أية مناقشة ذكية ، غير أنه علينا أن نتأمل فحسب المعايير التى قد نعتبرها فى تفضيلنا مثلاً نقول وردزورث « نعاس » نتم على روحى » على قول هوسبان « الليل يتجمد بسرعة » لنجد أننا ما زلنا ناهجاً فى النهاية – وبنفس العمق – إلى المقاييس الحيوية ذاتها .

وكل إنسان أسهم بنصيب ما فى تدريس الأدب للكبار أو فى المناقشات العامة حوله واجه السائل الملح الساذج الذى يتطلب من الأدب أولاً « صدق » المؤلف . مثل هذا التلميذ يتعرض هذه الأيام للسخرية المصقولة من قبل أصحاب العقول الحديثة من الأكاديميين وناقدى كتب الأدب . وأنا أعتقد أنه على حق . وهدف كتابتى أن أمدد بدفاع ذهنى يكفى لدفع هذه السخرية . ومن الواضح أن مصطلح « الصدق » عرضة لسوء الاستخدام . وبما أنه مصطلح مستمد من علم النفس فإنه جدير بأن يصرف اهتمامنا عن الشئ الوحيد المتصل بالنقد الأدبى – وهو العمل نفسه – إلى أسئلة مشكوك فى ملاءمتها لنا على الحالة التى يفترض أن يكون عليها ذهن الكاتب وقت التأليف أو دوافعه إلى الكتابة . على أن فيها نقصاً آخر وهو أنها تبدو بوضوح ممكنة التطبيق فحسب على تلك الأعمال (القصائد مثلاً) التى يتكلم فيها المؤلف – أو يبدو أنه يتكلم فيها – عن نفسه . وهى أسئلة صعبة على أية حال . على أن القصائد الشخصية نفسها ليست اعترافات صحيحة . ويختلط الصدق بسهولة بالترجمة الذاتية ، وبالتساؤلات المتعلقة بمصدر مادة الكاتب . ولم يسمى شئ إلى سمعة فليب سدنى إساءة جائزة أكثر مما أساء لإيها اكتشاف أنه نظر فى عمل الشعراء الإيطاليين على حين أنه أخبرنا أنه امتثالاً لتعاليم ربة الشعر نظر فى قلبه وكتب . إذن لا يمكن أن يكون الصدق شرطاً كافياً فى الامتياز ، وذلك شئ واضح من تراويل كثيرة وورثيات وقصائد حب لطلاب دون التخرج فى الجامعات . وهو فى أقصى الحالات يمكن أن يكون شرطاً ضرورياً ، ولا يظن أنه بهذا يقدم لنا الكثير .

لكل هذه الأسباب كنت أعتقد أحياناً أن مصطلح « الصدق » يمكن أن يستبدل به مصطلح « الأصالة » أو « التوثيق » مما يشير على – الأقل – إلى الموضوع المنشأ لا إلى روح منشئه . لكننى أعتقد الآن أن مصطلح « الصدق » مثل مصطلح « الأخلاق » لا يمكن الاستغناء عنه . إنه يتضمن – أو ينبغى أن يتضمن – التزاماً شخصياً عميقاً من جانب الكاتب . لكن هذا النوع من الالتزام مختلف تماماً عن « الأدب الملتزم أو الدعائى » الذى لا يمكن أن يعكس بحكم طبيعته الحركات الداخلية حاضراً النقد الأدبى

العميقة للإرادة الإنسانية . ونوع الصدق المهم للموضوع شيء « يحصل عليه » عن طريق مقياس داخلي . وإحساسنا به هو إحساسنا بأن الكاتب نفسه عاش من خلال الخيال المعنى الذي يؤكد عمله أو يرفضه ، وينجح في التعبير عنه أو يفشل ، ويضيئه أو يدعه في الظل . وهذا المعنى هو شكوكه وانفعالاته ، وقيمه الأخلاقية النهائية . ولا أعني بذلك أن يكون العمل الأدبي في تجربتنا الواقعية معه حياة متخيلة لمشكلات الكاتب على نحو ما قد يوحى به النص التالي وهو من « جود الغامض »^(١) :

« وعندما تقدمت في العمر شعرت بنفسك بصفتك في محور عمرك لا في نقطة في هامشه كما كنت تشعر عندما كنت صغيراً ، سيطر عليك نوع من الرعب ، وبدا كل شيء حولك هناك متوهجاً زاهياً ، مجاجلاً . وقد أصابت الضمجة والبهرج الزنزانة الصغيرة التي تسمى حياتك فصدمتها وشوحتها » .

تبدو « جود الغامض » نفسها — على نحو جزئي — عملاً ينطبق عليه هذا الكلام ، ومن أسباب عدم جودتها أننا لسنا متيقنين إلى أي حد هي كذلك ، وإلى أي حد تمثل حالة تاريخية موضوعية ذات مغزى اجتماعي . ولدينا شكوك عما إذا كان هاردي يعرف كلية ماذا يفعل . لكن من حقنا أن نصبح على يقين من أن هذا النحو من الحياة الخيالية قد سبق العمل وأكد أهميته ذلك الشيء الذي أصبح بناءً درامياً . ولا يأتي هذا اليقين من منابع خارجية بل من قراءتنا ، وذلك عندما نقوم بهذه القراءة بكامل قوتنا الذهنية . وشعورنا بهذا الصدق العميق المطلق للكاتب جزء جوهري من إدراكنا لإنسانيته الكاملة .

وهذه الإنسانية الكاملة لدى الكتاب العظام قد تكون على عكس هذا اليقين ، بل إنها قد تكون مخيفة . ودعنا نحن المدرسين المحترفين ونقاد الأدب الطموحين نسأل أنفسنا كم من بنائنا التنظيمي النظري ، وكم من تقاليد الذوق لدينا ينبع من الخوف . الخوف من عظمة الأدب . الخوف من أنفسنا أو من تلاميذنا . الخوف من الصدق سواء أكان في أنفسنا أم في الآخرين ؟ ولا أريد أن أعزو تلك البواعث إلى أي إنسان آخر ، فكما قال جورج هاربرت^(٢) « يا إلهي إنني أعني نفسي » . لكنني لا أملك سوى أن أتساءل عما إذا كان ثمة اضطراب عام في الإصرار الأكاديمي المتكرر على المنهج

(١) رواية لتوماس هاردي نشرت سنة ١٨٩٦ .

(٢) (١٥٩٣ - ١٦٣٣) .

التاريخي ، أو على أهمية الأنواع الأدبية . وكم يوفر العناء أن يذكر المرء لنفسه وتلاميذه أن ازدراء مالفوليو ^(١) وضعَ لجمهور العصر الإليزابيثي الذي كان يستمتع بأكل الكمثرى ، أو أن فهم «تاجر البندقية» على نحو صحيح يقتضي أن نتبنى في الخيال ما يبدو على أنه وجهة نظر غريبة من وجهات نظر العصور الوسطى نحو اليهود (وذلك ما اعتقد أن علينا حقاً أن نفعله إذا رغبتنا في أن نستمتع استمتاعاً كاملاً بحكاية بريوريس لتشوسر ^(٢)) . وكم يكون مريحاً ألا نتعاطف أى تعاطف مع النجار العجوز الفقير في حكاية ميلير — على أساس أن ذلك هزل من الهزل — دون أن نلاحظ أن الاندفاع المتعاطف الموجود في الحكاية نفسها في جوهر هزلي يتحقق في رد الفعل الذي قام به ريف العجوز الذي اعترض على الهزل في منولوج هو نفسه هزلي ومثير للشجن ولأشياء أخرى ؟

على أن هذا كله ليس محكماً خطيراً . وأصعب اختبار لي — فيما يتصل بقدرتي على أن أتقبل الإنسانية الكاملة للأدب العظيم — هو تلك النعمة المظلمة من كراهية البشرية التي تسمع هذا أحياناً . وقد يستطيع المرء أن يصف كراهية البشرية عند سويفت ^(٣) على أنها جزء من العبقرية المشوهة على نحو أساسي . ولكن ماذا عن كراهية البشرية الموجودة لدى شيكسبير وتولستوى ولورنس ؟ إن كل ما أستطيع قوله هو أننا ينبغي أن نكون على يقين تماماً من الدوافع الكائنة لدينا ، والتي نرفض ذلك على أساسها ، وهل تنشأ هذه الدوافع عن الحركة الغريزية الصحية ، أو أن المسألة هي أننا لا نتصدى لمواجهة شيء في أنفسنا . . شيء ربما كان السبب في رغبتنا أن نبدو دائماً لأنفسنا والآخرين على أننا مخلوقات اجتماعية لطيفة وودود ومتوازنة ، وربما حجبته تلك الرغبة في الوقت نفسه .

ولا بد أن تكون القراءة الصحيحة ، والدرس الصحيح ، والمناقشة الصحيحة للأدب عمليات اختبار ذاتي وانفجار ذاتي . وعلينا أن نجد مانعتقد أنه مضحك أو قاس أو حكيم أو رحيم أو ساذج أو مسثم أو جيد ، وأن نكون على استعداد للكشف عنه ، وأن نلزم أنفسنا به في حزم . وقد يكون مانكتشفه أخيراً — وهو الشيء الذي يحثل أعظم الأهمية في تعاملنا مع الأدب العظيم — هو كيفية إدراكنا « للنبل » والحياة « النبيلة » ، أو إدراكنا ما إذا كانت لدينا حياة « نبيلة » . وينبغي ألا نفرع

(١) شخصية من شخصيات « الليلة الثانية عشرة » لشيكسبير .

(٢) إحدى حكايات كنتيربري المشهورة التي بدأ تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) في كتابتها حوالي سنة

١٣٨٧ .

(٣) (١٦٦٧ - ١٧٤٥) .

من هذ الكلمة لمجرد ارتباطها بجلال العصر الفيكتوري الذي هو « موضة قديمة » . وأنا لا أحب « موضة » التهكم الحديث المستهين بوحدة من كتاب العصر الفيكتوري العظام وهي جورج إليوت ، ويبدو لي أن هذا يكشف بطريقة دقيقة عن أمر غير صحيح في مجتمعنا . ما مدى معرفة هؤلاء الذين يفعلون ذلك حقاً بالأدب الإنجليزي والروسي ؟

لكنني لا أوحى بهذا إلى تبني مفهوم كاتب سابق في النبل ؛ إذ كيف يحق لنا أن نفعل ذلك . إن علينا أن نطور مفهومنا الخاص . لكن لما كان من الصعب علينا أن نفعل ذلك ، فمن الطبيعي وجوب الانعطاف أكثر فأكثر إلى الكتاب الذين نعتقد امتيازهم . ولست أريد أن أنجرف إلى أي موضوع « رثائي » ، ولكن انحطاط مستويات الشرف أو — لنقل بطريقة أقل تحاملاً — إن الشك الواضح في مستويات الشرف والسلوك والتقاليد التي نراها في القصص الحالية ، وذاها على نحو ليس أقل من هذا في الصحف والحياة من حولنا ، قد جعل من الضروري وجوب أن نطلب العون من الماضي على قدر ما نستطيع ، وذلك لكي نفهم أنفسنا ومشكلاتنا . وقد نسأل أنفسنا بعد قراءة الفصل الرابع والسبعين من « ميديلمارش » عما إذا كان ما يزال ذلك النوع من الفهم الرحيم الذي يثرى تناول تدهور الإنسانية وألمها ، يوجد في أدب زماننا حياً وإيجابياً ؟

« كانت الساعة الثامنة مساءً قبل أن يفتح الباب وتدخل زوجته . ولم يجرؤ على النظر إليها . جلس وعيناه مسبلتان . وبدا خا وهي تمضي نحوه أنه أضال إذ بدا ذابلاً ومنكمشاً . ودرت فيها حركة من الرحمة الحديدية والرقعة القديمة كموجة عظيمة . وقالت في جلال عطوف وقد وضعت إحدى يديها على يده التي استقرت على ذراع الكرسي والأخرى على كتفه :

— انظر إلى يا نيكولاي .

ورفع عينيه في دهشة خفيفة ونظر إليها للحظة وهو في حالة فيها شيء من الدهشة : وجهها الأصفر ، وملابسها « الحدادية » المتغيرة والعرشة حول فمها كلها قالت « أعرف » ، وارتاحت يداها وعيناهما عليه في رقة . وانفجر باكياً ، وبكى معها ، وهي تجلس بجواره . ولم يستطيعا بعد أن يحدث أحدهما الآخر في العار الذي كانت تحمله معه ، أو في الأعمال التي حملتها إياه ، كان اعترافه صامتاً ، وكان وعدها بالوفاء صامتاً . ومع أنها كانت مفتوحة الذهن فإنها أجفلت من الكلمة التي كانت ستعبر عن وعيهما معاً كما لو أنها كانت تتراجع من شظايا النار . ولم تستطع أن تقول « يا ذا من مجرد قرية وشبهة زائفة » ولم يقل هو « إني برىء » .

ملاحظات عن الخيال والحكم

جون واين

« خلق العقل البشرى على نحو يجعله قادراً على النمو . وهو ينمو - فى جانب منه - من خلال محاولته الموجهة ذاتياً » .

يفور ونترز^(١)

الأدب تعبير عن الحقيقة . هذه بداية ضرورية ، لكنها ليست كثيرة النفع إلا إذا أتبعنا بأسئلة معينة مثل : أى نوع من الحقيقة ؟ وحقيقة ماذا ؟ يوزن قدر الصحافة بصدقها فيما يتصل بالحقيقة الموضوعية . ومن العادات المتفق عليها فى حضارتنا أن الصحافة منحرفة لأنها تقدم الحقائق التى تبدو أكثر جاذبية فى عين الذين يمولونها ، ومن ثم ليست فى الغالب صادقة تماماً . ولا يتوقع من الإعلان الذى يستخدم طريق الصحافة من أجل هدف محدد هو بيع منتجات معينة أن يكون صادقاً بهذا المعنى . وهذا الإعلان مطالب بحكم القانون ألا يقول كذباً صريحاً ، هذا هو كل ما هنالك . ومهما يكن من أمر فالأدب هو الحقيقة . ونحن نستخدم هذا المصطلح الثقيل « الأدب » لنعنى - بحكم الاتفاق العام - الإنتاج ذا الخلود والقيمة . وكونه الحقيقة هو ما يجعله أدباً . وإذا كان الكاتب يقول الأكاذيب عن مادة أدبه ، وإذا كان يُبمِّسُّ من الناحية العاطفية ما يعرفه عن الحياة الإنسانية ، أو ينافق هذا الذى يعرفه ، أو يفقره ، فهو يخرج نفسه بطريقة آلية من الحساب . مما يكتبه فى هذه الحالة قد يكون نافعاً ، وقد يكون مسلياً وملهياً ، ولكنه ليس أدباً .

ونحن إذا قررنا هذا نكون قد بدأنا الموضوع ، ولكننا لم نفعل أكثر من البداية . « أعذب الشعر أكذبه »^(٢) . لقد ثار حول هذا التناقض جدل ، ولا كتبه الألسنة وأعادت نوكة ، كما حدث فيه شد وجذب لهذه الناحية أو تلك ، وذلك منذ أن ظهر الأدب الإنشائى بوصفه نشاطاً إنسانياً مستقلاً . وقد كانت المشكلة دائماً تحديد نوع الحقيقة الذى نطلبه من كتابنا . ويصعب علينا قبل معرفة هذا أن نجد قاعدة للمدح أو الملام ؛ وذلك لأن الأدب ليس علماً . إن العلم يعرفنا بالعالم المادى ، والأدب - كالفنون الأخرى - يعرفنا ماذا فعلت البشرية بالحياة فى هذا العالم . وإذا كان هذا

(١) ولد سنة ١٩٠٠ .

(٢) انظر ملاحظة لى فى هامش ص ٢٣ من هذا الكتاب .

الأدب « واقعياً » فإنه يقدم لنا ما يعتقد الكاتب أنه الحقيقة الموضوعية بالنسبة للبيئة التي يجد نفسه فيها . ولما كانت النظرة المفتوحة تعدل « الموضوع » فإنه لا وجود بالطبع لمثل تلك الحقيقة « الموضوعية » . وقد تبدو منطقة سكونية ما في نواحي شيفيلد جحياً في نظر فنان من تشيلسي ، وجنة في نظر حمّال صيني ، ومحتلة في نظر الناس الذين يعيشون فيها بالفعل . وكل نظرة لها شرعيتها من زاويتها الخاصة . كل نظرة هي « الحقيقة » . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب ليس « واقعياً » بل « خيالياً » أو « وهمياً » فإنه يهدف إلى أن يخبرنا بالحقيقة فيما يتصل بأحلام الإنسانية ورغباتها أكثر مما يتصل بظروفها الموضوعية ؛ فنحن نعرف منه ما يريده الآدميون أكثر مما نعرف منه ما لديهم أو ما يظنون أنه لديهم . وقد يجد الجنس البشري مثلاً من الضروري أحياناً أن يعيش حقبة كاملة عيشاً خيالياً ، وذلك لكي يحصل على قيمة خيالية كاملة لها . وهكذا توجد العصور الوسطى مرتين ، مرة على أنها فترة فعلية من الزمن تمتد من حوالى القرن الثانى عشر إلى القرن الخامس عشر ، ومرة أخرى على أنها تجربة خيالية . والمرة الثانية تبتدى في منتصف القرن الثامن عشر ، وهي تؤذن الآن بنهايتها . والحياة الكاملة للوجود الثانى لذلك العهد تبدأ من « بقايا الشعر القديم » للأسقف بيرسى^(١) ، وتمتد خلال تشاترتون^(٢) والبول^(٣) حتى سكوت^(٤) ، ثم تنحدر هبوطاً من تلك القمة إلى بيلوك^(٥) وهوليود .

ومن الطبيعى أن فكرة العصور الوسطى المعروضة في هذا الوجود الثانى كانت — في أغلبها — وهمية ومزيفة تماماً بالنسبة لصفات الحياة الفعلية لذلك العهد . غير أنه من الغباء أن نخطئ هذا التزييف بعقلية متعالية حتى لو كانت به شواهد على عدم أمانة قاطعة . فالأسقف بيرسى مثلاً كان يعلم أن القصائد التى نشرها في « بقاياها » لم تكن مطابقة تماماً للنسخ التى يمكن أن توجد في المخطوطات القديمة ، أو يمكن أن تجمع من الفلاحين . وقد أجرى تعديلات فيها لأنه أحبها لصفات معينة فيها ، وأراد لهذه الصفات أن تظهر بقوة . إن العصور الوسطى لم تكن بالنسبة إليه « عصوراً وسطاً » بما فيه الكفاية ، كما أنه لم تكن في الرومانس رومانتيكية كافية . غير أنه حين أخفق

(١) عاش الأسقف توماس بيرسى من سنة ١٧٢٩ إلى سنة ١٨١١ ونشر كتابه المشار إليه سنة ١٧٦٥ .

(٢) (١٧٥٢ - ١٧٧٠) .

(٣) (١٨٨٤ - ١٩٤١) .

(٤) (١٧٧١ - ١٨٣٢) .

(٥) (١٨٧٠ - ١٩٥٣) .

في أن يقدم لقرائه الحقيقة الموضوعية الدقيقة للذهن الشعري في العصور الوسطى قدم لهم شيئاً جدياً مطابقاً للروح الرومانتيكية في القرن الثامن عشر . وهذا أخذت مختاراته مكانة في الأدب لم تأخذ مثلها في الدراسة الأدبية . والأدب والدراسة صنوان غريبان في أيامنا ، أما في أيامه فقد كانا يعيشان في وطن واحد .

إن فكرة العودة إلى العصور الوسطى في القرن الثامن عشر أمدت رجال ذلك الزمن برؤية خيالية كانوا يشعرون أنهم في حاجة شديدة إليها . لأنهم حين حبسوا في « عصر العقل » ، ولم يكن أمامهم سوى وعاء تراب الحضارة والمغامرة الآتية للاستعمار ، وجدوا - أو زعموا أنهم وجدوا - خصائص في حضارة أسلافهم القدامى كان من الممتع لأذهانهم أن تبقى عندها طويلاً . والحقيقة أن أدب القرن الثامن عشر كله يحمل شواهد على ذلك البحث عن مخرج (ولا أقول عن « هروب » لأن كلمة « هروب » كلمة غبية وقبيحة جداً) . إن قصة « سكان جزر البحر الجنوبي » في كتاب مثل كتاب هاوكسوورث^(١) المسمى « الرحلات » فيها إفراط عاطفي . وقد أدرك هاوكسوورث تماماً مدى الإفراط العاطفي فيها . وذلك لأنه كان يستوحى القصص الخرافية الموضوعية التي قدمها كوك^(٢) وبانكز^(٣) وسولانجر . وقصة كوك نفسها لم ير أحد أنها تستحق النشر وذلك حتى سنة ١٨٩٣ ، وحين نشرت لم يكن الناشر أديباً بل كان ضابطاً بحاراً . ومع ذلك فرحلات هاوكسوورث - مع أنها أحلام يقظة - تشتمل على الحقيقة ، لا بالنسبة للبحار الجنوبية ، بل بالنسبة لإنجلترا . وأنت لكي تعرف شخصية إنسان لا بد أن تعرف تهويماته التي تحدث التوازن مع أفعاله المستولة .

لكن ماذا عن المقاييس ؟ وإذا كانت التهويمات غير المستولة تعبر عن « الحقيقة » ، وإذا كان الأدب مضافاً لكل أنواع الحقيقة على نفس المستوى ، فهل معنى ذلك أن أي كتاب يكون على نفس المستوى من الجودة بالمقارنة إلى أي كتاب آخر ؟ لقد بدأ السؤال ينمو في ذهني ، وهو لا يزال ينمو ، وذلك منذ بدأت في التخطيط لموقفي . ويجب أن يجاب عن هذا السؤال قبل أن نتقدم أي خطوة . والجواب مزعج لسوء الحظ . ولو أنني كنت أستطيع أن أسهل كل الصعاب في بضع جمل محددة لفعلت ، ولكن الدراسة الأدبية ستفقد في هذه الحالة معظم أهميتها ، وبخاصة بصفتها وسيلة للتعليم

(١) (١٧١٥ ؟ - ١٧٧٣) .

(٢) (١٧٢٨ - ١٧٧٩) .

(٣) (١٧٤٣ - ١٨٢٠) .

العالي ؛ إذ الواقع أن هذه المشكلة بالذات هي التي تجعل من النقد الأدبي نشاطاً أخلاقياً ، ليس أخلاقياً فحسب بل خيالياً أيضاً .

وعندما تفكر في تهويماتنا التي تحدث التوازن نستطيع أن نرى بوضوح كاف أيها خامل وفاسد وغير مسئول ، وينبغي أن يلجم ، وأنها يمثل في أصالة قيا نحاول أن نزرعها في حياتنا النشطة ، أو ينبغي أن نحاول ذلك . وهذا النوع من التمييز يمثل جانباً مهماً من حياة الفرد ، والناقد الذي يحاول ذلك في حقل الأدب العام ينقل نفس النشاط إلى ذهن الجنس البشري بدلاً من ذهنه هو فحسب . ونحن نحتاج إلى تلك الصفات عينها : الإحساس بالحقيقة ، والرقه ، والكرم ، ونحتاج فوق كل ذلك إلى حب أصيل للجنس « الحيوان الإنساني » . والاشتمزاز المطهر من الذات الذي يفرع من إدراك رشحه وعرقه ثم يحول هذا الاشتمزاز نحو الخارج في شكل سلسلة من التهجمات على الآخرين شيء حيوي بالنسبة للإحساس الأدبي ، كما أنه حيوي بالنسبة للإحساس الأخلاقي ، وهو حيوي لأنه كذلك بالفعل . إن مدرسة بيكسنيف النقدية المولعة بالبحث عن « النضج » ، والتي تتهم أي إنتاج لا تحبه بأنه معيب وغير مسئول ، ستحرق نفسها في بضع سنوات . وهي لا يمكن أن تستمر ؛ لأن طبيعة الأدب كلها تقف ضدها .

هذه هي المشكلة الأساسية في النقد ، وهي السبب في أنه فن صعب . ومن الضروري أن نطبق مقاييس أخلاقية على الأدب ، ومع ذلك نتوه إذا سمحنا لأنفسنا بتطبيق هذه المقاييس على نحو يتناقض مع تجربتنا الإنسانية . وبعض النقاد من ذوى القيمة القصوى انتهوا إلى الدوران حول موقف يطلبون فيه أدباً يتجاهل الحقيقة . وحتى صمويل جونسون - الذي أعده أعظم ناقد أدبي إنجليزي - انزلق للبحظة في تفكير مضطرب للأسف ، عندما كان يناقش هل موت كورديليا Cordelia في مسرحية « الملك لير » كان أمراً مناسباً أو غير مناسب :

« هذه مسرحية قد يكون فيها نجاح الشر وإخفاق الخير أمراً جيداً ولا شك ؛ وذلك لأنها تمثيل عادل للحوادث العادية في الحياة الإنسانية . ولما كان كل الآدميين المعقولين يحبون العدالة على نحو طبيعي فإنني لا أستطيع أن أقبل بسهولة أن مراعاة العدالة تجعل من المسرحية شيئاً أسوأ ، أو أن الجمهور - إذا تساوت نواحي الامتياز الأخرى - لا ينصرف دائماً وهو أكثر بهجة حين يرى الانتصار النهائي للخير الممتحن » .

ونجد اللغة نفسها مضطربة نوعاً في هذا الاقتباس ؛ فعبارة « تمثيل عادل » عبارة صحيحة كل

الصحة في بابها ، ولكننا كنا نفضل أن نرى مكانها كلمة « عدالة » . ومجانبة جونسون للصواب على هذا النحو شيء غريب جداً ، لدرجة أننا نشك في أن ثمة انحرافاً عاطفياً قوياً قد وقع . لقد أزعجه موت كورديليا على نحو خاص ، وقد شعر بحرق يكاد يكون شخصياً حين رأى أن شيكسبير لم يأخذ هذه المسألة الجزئية من مصدرها بل ابتدعها ليعمق من الكتابة المأساوية لهذا الفصل الخامس . وقد ابتهج جونسون لاتفاقه مع جمهور المسرح العادي في القرن الثامن عشر لأن رواية ناحوم تيت^(١) لمسرحية الملك لير كانت عندئذ - ولسنوات طويلة بعد ذلك - تسيطر على المسرح سيطرة مطردة ، وطبقاً لهذه الرواية استمرت كورديليا حية . « كل الآدميين المعقولين يحبون العدالة » ، وإذن فمن المعقول أن نضع ذلك في مسرحية . وإذا كانت « الحوادث العادية في الحياة الإنسانية » ليست معقولة ، وليست عاقلة ، وليست رحيمة ، فلا يمكن أن يقال عنها أسوأ من ذلك . إنها صرخة قلب لرجل تتصل عواطفه بالموضوع بشدة ، وهذا يساعدنا على التعاطف مع مثل هذه الانحرافات في الحكم على الأشياء عندما نجدها في مكان آخر . عندما نجدها في اجتهد النقاد الماركسيين في التدليل على أن تشيكوف كان مصلحاً اجتماعياً تقديمياً ، وكان ببساطة ذا وجهة نظر ساخرة ومنكرة فيما يتصل بملاك الأرض المنهارين ، وعندما نجدها في صخب المنتمين إلى بيئات مكبوتة - والذين كان عليهم أن يحاربوا بكل قواهم في سبيل حريتهم الجنسية - قاثاين إن أى كتاب يصف الاتصال الجنسي إنما هو قطعة فنية ممتازة ، أو عند الطبقة الوسطى التي تربت بين الأسوار النباتية الخاصة في الضواحي ، والتي تجد إلهاماً مسعداً في أى كتاب أو مسرحية أو فيلم سينمائي عن عمال المصانع .

كل هؤلاء يستخدمون الأدب لتحقيق رغبة ما ، مثلما أراد جونسون لحياة كورديليا أن تستمر على حساب أعظم المآسى في اللغة الإنجليزية ، وذلك لأنه لم يتحمل آلام موتها ، على الرغم من ميزته باعترافه صراحة أن الحياة تسير على هذا النحو ، وهي صراحة من النادر جداً أن نراها بين الماركسيين ، أو دعاة الجنس ، أو عبّاد العمال . إنهم بخلطهم وغباتهم الخاصة بالطبيعة الموضوعية للأشياء يقعون في الخطأ الذي لم يقع فيه جونسون . لقد اكتفى هو بالقول بأن النهاية السعيدة تجعل المسرحية أكثر إمتاعاً للجمهور ، ولم يوافق بسهولة على أن ذلك يقال من قيمة القصة ، على حين أكدوا هم في جرأة أن نوع الكتابة الذي يرضى شهواتهم الأولى هو الحقيقة . وبدلاً من رؤية الأدب بصفته نشاطاً إنسانياً واسعاً أرادوا له أن يكون دعاية للأشياء التي يتصادف أنهم مهتمون بها .

(١) (١٦٥٢ - ١٧١٥) .

إنهم يخفقون بصفاتهم نقاداً ، ويخفقون على نحو أعظم عندما يتحاون إلى كتاب ، وهذا غالباً ما يحدث ، على رغم كل الضجة والتهليل الذى يحدثه أنصارهم .

لكى يكون المرء كاتباً جيداً يحتاج إلى توازن محكم وقدر من الذوق الإنسانى . وهذه هى الحقيقة المتواضعة الكامنة وراء ما طلبه ملتن حين قال إن الإنسان الذى يود أن يكتب شعراً جيداً « لا بد أن يكون هو نفسه قصيدة حقيقية » . ويكتشف معظم الكتاب عند مرحلة من مراحل حياتهم أن تحول الإنسان إلى فنان أجود يختلط على نحو معقد بتحول الشخص نفسه إلى إنسان أجود . ويمكن أن يخطو ذهن " سجين داخل أسوار أنانيته الخاصة الخطوات الأولى لرصف الكلمات بعضها إلى جوار بعض طبقاً للأسس الفنية الأولية للنظم أو النثر ، فى القصة أو المسرح ، ولكنه لا يمكن أن يخطو الخطوات الأخيرة . ذلك لأن الكاتب يجد عندئذ أن عليه أن يفصل عن شخصيته المحصنة ، ويدرك معنى أن يكون الإنسان إنساناً آخر . وهو يدرك تدريجياً أن الإنسانية تتكون من هؤلاء الناس الآخرين الغامضين . وهو إذا وجدهم كريهين ومخيفين وحقراء فإما أن يتوقف عن الكتابة ، أو يستقر على مستوى القصة البوليسية .

والكاتب إذا اكتشف من ناحية أخرى أنه يجب الآخرين بصفة أساسية ويريد لهم الخير فإنه سيرتاع للأمور المروعة التى يمكن أن تحدث لهم . وهذا هو الجسر الذى يفصل بين كاتب المأساة والكاتب الساخر . ولدى كل كاتب ناضج إحساس مأساوى ولو لم يكتب مأساة على الإطلاق . وآية اهتمامك بالناس أن يصدملك الشر الذى كثيراً ما يسيطر عليهم ، وأن تتسامح معهم فى الوقت نفسه لاستثمارهم كثيراً جداً من هذا الشر داخل طبائعهم الخاصة . ولا يمكن أن يتراجع الكاتب عن اهتمامه هذا عندما يقوم باكتشاف جديد للطمع أو الغباء الإنسانى :

« ليس حباً ذلك الحب الذى يتغير عندما يجد مغيراً » .

أما وأنى قد استخدمت كلمة « حب » فإننى أجده نفسى فى قمة ذبرة خطابية ليس وراءها للمرء مذهب . يحب الرسامون الألوان والأشكال ، ويحب الموسيقيون الأصوات ، وعلى الكتاب — الذين يستخدمون اللغة وهى تتشكل لهم عن طريق أفواه إنسانية لا حصر لها والذين يعالجون مغامرات البشرية ونكباتها — أن يحبوا الإنسان . والكتابة الرديئة حقاً هى ذلك النوع الذى لا يكشف عن أثر لذلك الحب . والأدب المكشوف مثلاً ليس شراً مستطيراً ، وذلك لأن الإنسان يمكنه أن

يجب الإنسانية مع التسليم بأنها غالباً ما تكون شهوانية. أما البدعة السارية في استخدام العنف فهي شريرة لأنها تبتهج بإلقاء الضوء على أكثر الخصائص البشرية سلبية . إن الشهوة إذا اختفت من وعي الإنسان فسيختفي الجنس البشري في مدى بضع سنوات ، ولكن العنف والقسوة إذا اختفيا بوضعهما في قنوات من النشاط غير المؤذى كالألعاب الرياضية ، فلن يكون ثمة خسران . وإذا اعتقدتُ — وقد رأيتُ عصابةً من الشبان مقبلة نحوي في ليل مظلم — أنهم كانوا يقرأون كتباً أو يشهدون أفلاماً ألهمت رغبتهم في الجنس الآخر ، فإنني لن أنزعج على نحو خاص ، ولكن إذا قبل لي إنهم كانوا يقرأون عن جيمس بوند ، أو مايك هامار ، فسأرتد فارعاً على عقبي . وسأستعجل اعتراضاً واضحاً فأقول إنني كنت أشعر الشعور نفسه تماماً لو أنني كنت امرأة ؛ وذلك لأن الاغتصاب إنما هو نوع من العنف أكثر مما هو نوع من الانهماك في الجنس .

إن مثل هذه الكتابة تنبئ عن احتقار أساسي للبشرية ، وهي تسخر دوافعها الهدامة على نحو ذاتي كما يسخر المرء شراهة الخنزير بقعقة الوعاء الذي يحتوي على طعامه ؛ وذلك حتى يقوده إلى المشد . ويعلم الكاتب الحق أن البشرية تمتلك هذه الدوافع ، كما يعلم الفلاح — وهو إنسان — أن الخنازير شرهة . غير أنه يعلم أيضاً أن ثمة صفات أخرى . والشاعر الذي يقرر أن كورديليا Corlelia لا بد أن تموت يعلم أيضاً أن ميراندا^(١) لا بد أن تعيش .

(١) ابنة بروسبيرو في مسرحية العاصفة لشيكسبير .

جمع الدود

هارى ليقين

قد يكون من المفيد أن يُسأل الإنسان عن ضرورة وجوده من الناحية المهنية . وعندما يوجد هذا السؤال جنباً إلى جنب مع المسئول في مجال عمل متشابه ؛ فإن المرء يأمل ألا يتحول السؤال إلى سؤال خطابي من الطرفين . والسؤال لابد أن يكون أكاديمياً في حالتنا هذه ؛ لأن المدعى عليه بحكم المصادفة هو أستاذ بالمهنة وناقد بالمجاملة . ويعنى هذا أنه استطاع أن يكسب معاشه عن طريق ألوان معينة من النشاط لا يطلب إليه أحد عادة أن يدافع عنها ، وهى القراءة على قدر ما يستطيع ، ووضع هذه القراءة في صيغة ، ومناقشتها شفاهاً مع الطلاب ، وأحياناً مع القراء الآخرين عن طريق الكلمة المطبوعة .

إنها المهنة تسبب السرور على نحو خاص لدرجة أننى أشعر أحياناً بالذنب لأننى أتقاضى مالا نظير عمل بسيط ، فيما عدا ما ذكرته . لذلك أجد نفسى ضعيفاً تماماً أمام نوع السؤال الذى وجهه وردزورث إلى « جامع الدود » العجوز فى ذلك الحلاء الموحش . « ماذا على وجه الدقة ذلك الذى تقوم به ؟ » و « ما المهمة التى تؤديها ثمة ؟ » ، و « كيف تعيش ؟ » . وأنا أستطيع أن أجيب فى صبر ، وأكشف عن عزم واستقلال لا يقلان عما أبداه محاور وردزورث العنيد . لكن النقد بطبيعته ليس مهمة موحشة على الإطلاق ، أما ما إذا كانت نتائجه نافعة أو غير نافعة فتلك مسألة صالحة للأخذ وللدرد . ومن حسن الحظ أن هذه المناسبة تدعو إلى توضيح المعتقد أكثر مما تدعو إلى الاعتراف ، وليس من الضرورى أن يتوقع من المرء أن يكون فى مستوى كل شئ . يعترف بأنه يعتقد .

يعترف ؟ يعتقد ؟ من هنا تبدأ المتاعب . إن السبب الدقيق فى أن الفترات الكلاسيكية كانت هى الأيام العظيمة للنقد الأدبى يكمن فى أن هذه الفترات كانت تستطيع أن تأخذ مثل هذه الألوان من العقائد على أنها مسائل مفروغ منها ، وذلك على الرغم من أن الآراء قد تختلف باختلاف الأفراد ، وأن كل فرد قد يحتاج بمعتقد واحد مقبول . وإذا كان صمويل جونسون قد استطاع أن يدرس القانون على هذا النحو المتسلط فإنما كان ذلك لأن سلطته الأدبية كانت تعتمد على وجهات نظر قاطعة فى الدين والسياسة . غير أن نمو العلم والديمقراطية فى أعقاب ذلك على أساس استغلال تطور وجهات النظر البديلة قد تحدى الفكرة التقليدية للثقافة ، ومن ثم خلق المشكلة التى حيرت ماثيو آرنولد تماماً .

وكان على النقاد في العصر الحديث أن يواجهوا القضية بطريقة أو بأخرى . فهؤلاء الذين استمروا في لعب دور تقني احتفظوا بهذا التقنين عن طريق تضيق نظرتهم: باعتناق مذهب ما ومخاطبة المؤمنين به ، وأما الأرثوذكسية الجديدة فقد أثبتت قدرتها على الحركة في اتجاهات تختلف عن ذلك اختلافاً كلياً إذ نفت د. ه. لورنس مع ت. س. إليوت : وصادت بوريس باسترنك مع محرري مجلة « ليتراتورنايا جازيتا Literaturnaya Gazeta ومن العدل أن يلاحظ بالنسبة لإليوت أن مذهبته تفترض تفشى الضلال على خلاف النوع السوفييتي . ومع ذلك فقد انتصر الضلال—وأستطيع أن أجعله مرادفاً فحسب لوجهة النظر المتحررة — على تجرد المحاولات المتعارضة لإدراك العالم على أنه مكان أصغر وأبسط مما تثبت التجربة الفعلية . وقد يتسبب اتساعه الكبير بالفعل في وجهات نظر جزئية، واتجاهات حزبية، ومجلات منشية . وعلى كل حال فتطبيق المقاييس المذهبية—لاهوتية أو أيديولوجية—يعد أكثر موضوعية من مذهبية « الشال » غير المنظمة .

والموضوعية في أحسن حالاتها—فما يتصل برود الفعل الإنسانية—قد تكون الصحة التقريبية . وهي توجد — على كل حال — في قدرة الناقد على أن يتجه إلى هدف آرولد في « الحيدة » ، وبعبارة أخرى أن يفعل أحسن ما في وسعه ليفصل نفسه عن الاهتمامات المعدة سلفاً وألوان التحامل . ومن ثم قد يكون المعتقد أقل ملائمة لمجهوداته مما يجعله ليس سوى معتقد خفي—على حد تعبير هوافيرنس—هو التنصل الأكيد من كل المعتقدات ما عدا المعتقد الذي لا يابن في الأدب نفسه . وليس عبثاً أن أكثر معاني كلمة « ينقد » انتشاراً هو « يعنف » مما يعني أنه أكثر استعداداً لتوجيه اللوم من توجيه المدح . وميزة الإنسان غير المريحة في التعبير عن عدم الرضا عن جمود وضعه ، وعادة الشك في الرؤية من خلال تفاهات حالته الحاضرة ومن ورائها، هما أوضح طريق يميز به نفسه عن الحيوانات . ويلاحظ أن تأثير جان بول سارتر^(١) وزملائه في La littérature engagée كان في تقديمهم للأشياء كما هي ، أكثر من تورطهم في توالي أسبابها .

ومن المؤكد أن الأدب سيتوقف عن الوجود إذا لم يتحيز ، ويبرز القيم باستمرار . وكل حكم على القيمة له أهميته في تقدير الأثر الكلي لأي عمل معين ، وفي هذا كله دليل جديد على أن النقد الأدبي ينبغي أن يقف في انفصال متعاطف ، ويلقي نظراته على أمل نهائي في الفهم ، ولا يضع نفسه

في خطر الاشتباك الذي لا يليق مع زحمة التقييم المضطربة. إن كثيراً جداً من أحكام الألب قد انعكس ، وكثيراً من الرعوس الساخنة قد بردت ، وكثيراً من ألوان الحكم المطلق قد كشف عن قصور مع مضى الزمن .

وتجعلني هذه الأفكار المختاطة عرضة للاتهام بأنني من القائلين بالنسبية . وأنا على استعداد تام لحمل هذا اللقب إذا سمح لي بحق اختيار تعريفه . فالنسبية عند المرء الذي يقول بالمطلق فكرة سلبية تماماً ؛ وهي تتضمن عدم وجود مقاييس . وأنا أفضل تعريفها على أنها الاهتمام بالمقاييس المتغيرة دوماً في استمرارها وتنوعها ، كما أنها على نحو أكثر إيجابية — الإحساس بالاتصال المتبادل على مستوى الكون — وأنا أدين بهذا الإحساس — على قدر ما أملكه — لألفرد نورث وايتهيد^(١) . إن كل نظام ذهني الآن يخصص لدراسته نوع معين من الصلات الفريدة ، كبيرة أو صغيرة ومفهوم أن النقد الأدبي وجد أن الوقوف عند الخصائص الصغيرة أكثر جاذبية لكنه بصفته حالة من المعرفة لا بد أن يعالج أيضاً نقاطاً واسعة وأساسية من الاتصال .

وقد تركزت اهتماماتي النقدية على اثنتين أو ثلاث من هذه النقاط ؛ فأولاً ركزت بصفة أساسية على الصلة بين الأدب والحياة . ولعله ليست هناك قضية متنوعة ومعقدة تعرضت إلى تبسيط مخل بالصورة الجذرية التي تعرضت لها هذه القضية ؛ فقد خلط الشيوعيون وأصحاب الدعاية ورقباء الدولة — من ناحية — بين هذين الموضوعين (الأدب والحياة) ، ومن ناحية أخرى رفض المتمسكون بالفن للفن أن يعترفوا بأية رابطة بينهما . ولكل واحد من هذين الموقفين المتطرفين مصدر قوته الخاص به . وقد فهم النقاد الاجتماعيون جيداً كيف يمكن أن يكون الفن سلاحاً ، وكيف يمكن أن تؤثر شحنته العاطفية على حياة الإنسان وتصورها . وأصر « الشكليون » بدورهم على أنه فن أولاً وأخيراً ، وأحيوا تذوقه عن طريق تمنعهم الفاحص المكثف .

على أن هذا ليس تناقضاً بمقدار ما هو تكامل . والأدب هو نقطة البداية للناقد بطبيعة الحال ، مع أن الناقد بالمعنى الواسع قد يبدأ فعلاً بالحياة . والأعمال الأدبية التي يفحصها الناقد هي ألوان من الصناعة اللفظية تقدم متعة حسية ، وقد توصل أفكاراً بالمصادفة من خلال سيطرة الكاتب على أدواتها الجمالية . ويستتبع ذلك أنه لا يوجد بديل كاف للشرح الأسلوبى المتفهم أو للتحليل البنائي المفصل . ومع ذلك فكل هذه التفسيرات قد تكون عقيمًا إذا لم تساعد على لقاء ذهني بين الكاتب والقارئ . وقد كان

(١) (١٨٦١ - ١٩٤٧) .

إدراكى للتلاحم بين القلب والغاية — كما هو واضح فى التقاليد المتقنة فى الملحمة الهومرية — أحد الدروس التى تعلمتها من ملمان بارى .

وأحاول منذ فترة أن أعمم هذه المشكلة تحت فكرة « الأدب بوصفه دستوراً » . وهى صيغة تجريبية بشكل واسع تهدف إلى عقد تصالح بين الوسائل الفنية المستقلة والدعوى الإيجابية للمجتمع . وعلى نحو أكثر تحديداً أحاول أن أدرس هذا الاتجاه الواعى إلى محاكاة الحياة لدى بعض الكتاب — أو أكثر من هذا — هذا الاتجاه إلى نقد الحياة — وهو الذى يعرف على نحو فضفاض « بالواقعية » ، وأحاول أن أتعلم فيه على نحو أكثر دقة لأصله بنهضة ثقافة الطبقة الوسطى واضمحلالها . والتناقض الموجود فى هذه الفكرة على نحو خاص هو ذلك السباق الذى لا يتوقف بين الحقيقة والخيال ، ذلك السباق الذى يتخذ مثاله من « دون كيشوت » ^(١) ، والذى دخل بسرعة إلى « الرواية » . ومع أن العنصر الأخير يركز على الجدة وتسود فيه وجهة النظر التحليلية فإن نظرة أطول قد تؤكد أيضاً استمرار النماذج العليا ، وتبنى الموضوعات المتواترة ، وسطوة الشعر على النثر ، وباختصار تؤكد الانتشار المستمر للموهبة القصصية من الأسطورة البدائية إلى الرواية الجديدة .

ويسلمنى هذا إلى ثانية النقطتين المتكاملتين ، وهى صلة الماضى بالحاضر . وإن أشغل نفسى بمسألة « آرزولية » فأقول إن الأدب وثيقة من التقاليد توضح لنا علاقة الزمن وتمدنا بنماذج من السلوك حية أبداً ، وتصلنا مباشرة بأسلافنا الأقدمين وأقرب أجدادنا ، وما إلى ذلك من الأمور التى دعمت كثيراً من الحجج لصالح الدراسات الإنسانية . والذين يتخذون موقفاً شكلياً ضيقاً قد يقاومون ذلك بحجة أنه يجعل الفن الخالص عاملاً مساعداً لمادة التجربة الإنسانية . وتلخيص هذه الوثيقة نفسه بالإضافة إلى ما سبق يتطلب وعياً بالطرق الفنية التى انتقلت بواسطتها . وفى الجانب المقابل لذلك نجد أن القراءة الفاحصة جداً للنص قد تفضل عندما تمضى دون الرجوع إلى السياق التاريخى .

وعند هذه النقطة أجدنى مهتماً — علاوة على ذلك — لا بفائدة الأدب بوصفه ملحفاً توضيحياً للتاريخ ، ولكن باتجاههما معاً — الأدب والتاريخ — إلى هدف واحد ، وبإعادة تشكيل الأدب باستمرار عن طريق التاريخ ، وبواسطة تطور الأنواع . وسيبدو كل نوع على أنه يسير فى دائرته العضوية . وقد بدأنا نسأل أنفسنا حديثاً — بعد الحصاد الطويل والغنى لموسم الرواية — عما إذا لم يكن موسمها قد بدأ فى الانهيار . وقد ازدهرت الدراما فى أزمنة وأمكنة معينة ، نظراً لمتطلباتها الفنية ولجمالها

(١) رواية سرفانتيس نشرت سنة ١٦٠٥ .

بصفة خاصة. وعندى أن الحقبة الأساسية في تاريخ الأدب هي سلسلة الظروف غير العادية التي مكنت شيكسبير من أن يكتب مسرحياته ، وأنا أرجع إليها في حماسة لا تفتر في التدريس وفي بعض مناسبات الكتابة .

وأعتقد ، ونحن نحتفل بمضى أربعة قرون على شيكسبير ، أنه يبدو أقرب إلينا مما كان إلى قرائه ومشاهديه في معظم السنين السابقة . ويعود هذا القرب من ناحية إلى التركيز المتجدد عاينه في موطنه الطبيعي وهو المسرح ، كما يعود من ناحية أخرى إلى الدراسات المتزايدة التي تأتي الضوء على نصوصه الأصلية ، ووسائله البلاغية ، وثقافته القديمة ، ومناخه الذهني . ومنذ جيل تشامبرز^(١) أمضى الدارسون حياتهم العلمية الجادة المنتجة في التمكن العام من الحقائق والوثائق وبقية المواد الأخرى المتصلة بالموضوع ، وذلك حتى يتمكن الجيل التالي — دون عدم اعتراف بالجميل — من أن يقوم بالبحث والتفسير في حرية أكثر ، وأمن أكثر .

ويمكن أن يدرس المرء عصر النهضة — كما فعلت مرة — فيكون منحرفاً عن الجادة حين تاج عليه تفسيرات عصرية ، ومع ذلك لا يفقد بهذا في اعتقادي الاتصال بالمجال الذي يفضل به . وتضييق الفجوة بالتدرج بين الدراسة والنقد ، وهي فجوة أخذت أحياناً في السنين الأولى من هذا القرن شكل الشجار بين المتحذلقين والهواة . سيحتاج معهد العلم دائماً إلى أن يملأ ويحتفظ به مناسباً للعصر ، وهو في الوقت الحاضر منظم على نحو جيد نسبياً . ولا عذر لمفسر الأدب في عدم إقامة ملاحظاته على أرض صلبة ، واختبار فروضه على نحو واسع ، وذلك مع توافر الطباعات والمراجع ومكتبات البحث ، والمساعدات الفنية ، وتسهيلات السفر . كما أنه لا يمكنه أن يصل إلى وضعه المناسب في هذا العصر الذي تعددت لغاته على نحو متزايد إلا إذا كان متمكناً من أكثر من لغة ، وكان سائحاً مغامراً في مجموعة أخرى من اللغات .

وكما أن تأخر عصرنا يمكن أن يعوضه الوعي التاريخي الذي يمكن أن يحررنا من إقليمية الزمن فإن وعياً جغرافياً عالياً من الممكن أن يحررنا من محدودية المكان . ولقد كان مرشدي في هذا إرفنج باييت^(٢) الذي علم تلاميذه أن يتتبعوا تراثهم الثقافي في الماضي إلى أصوله على الشاطئ الآخر من الأطلنطي . ولذا فإن نقطتي الثالثة والأخيرة من النقاط الثلاث المتكاملة — كما يجب أن تكون بالنسبة لأي أمريكي — يهتم بالفنون والأفكار — هي المعبر القائم بين الولايات المتحدة وأوروبا . لقد قاضت التيارات وانحسرت

(٢) (١٨٦٥ - ١٩٢٣) .

(١) (١٨٦٦ - ١٩٥٤) .

على نحو يمكن تقديره ، وذلك منذ أيام الحجاج العاطفيين ، والسذج السائحين خارج البلاد . والزوار المتلطفين من إنجلترا وأمريكا . ولم يعد المنهج - في كلا الجانبين - يعتمد على الجدل : بل أصبح يعتمد على المحاوره ، كما تشهد بذلك الحالة التي نحن فيها .

إن النعمة التي لا تقدر بمولد الإنسان في اللغة الإنجليزية نعمة ربما قدرها شخص من مواطني بلد آخر دون أن يجلب على نفسه تهمة الرضا بحياته وعدم الاعتراف بنواحيها البغيضة . فبينما يبقى مثل هذا الشخص على وعي بأن أذنه قد لا تقبل قبولاً كاملاً بعض الإيقاعات العميقة ، وألوان التداعي المحلي للأدب الإنجليزي ، يجب أن يكون على وعي بأن عين زائره قد التقطت بعض خلاقات طفيفة ، أو يدرك بعض أوجه الشبه التي قد لا تكون خطرت لبعض الملاحظين ممن هم أكثر ألفة للميدان . وإذا كان أبو مثل هذا الشخص قد ولد في ألمانيا ، وولدت زوجته في روسيا ، وكان هو قد درس أحياناً في فرنسا ، وقام بالتدريس فيها ، فإن اهتماماته الإنجليزية الأمريكية تكاد تتشكل بحكم العادة من خلال رؤية أوربية عامة . ويقوى هذه المعرفة أصدقاء وزملاء هاجروا إلى الغرب تحت الضغوط السياسية لقرننا الحالي . ولا بد أن أسمى من بينهم ريناتو بوجيولي .

وحين أنظر إلى الوراء يستقر في يقيني أنني ينبغي ألا أدهش لأنني وجدت مكاناً جامعياً مناسباً في الموضوع الذي يفكر فيه الناس بسخاء . ولو أن اسمه غريب ، وهو الأدب المقارن ؛ لأنه حقيقة ليس موضوعاً بمقدار ما هو هدف ، أو محاولة لتجميع منابع الآداب المتصلة بطرق متنوعة ، وذلك لعبور الحواجز اللغوية التي حصرت نفسها داخل حدود التاريخ القومي ، ولتوفير منطقة تأخذ في الاعتبار معالمها العامة ، وقواعدها الهامة . وبما أن الاهتمام يتجه في السنوات الأخيرة إلى الانتقال من المؤثرات المتبادلة ، والحركات المتوازية ، إلى تنظيم القوالب ، ونشر الدوافع ، فإن النقد حصل على معظم المجال الذي يحتاج إليه للارتفاع إلى مستوى نظري .

لقد تكلم بيكون^(١) عن « علم مناسب للخيال » . ومع أن أحداً لم يطور هذه الفكرة فإنها قد تظهر من أرض وسط بين النقد وعلم النفس . لذا كان التحليل النفسي ولا يزال يستخدم الأدب ليوثق أبحاثه الجذابة أكثر مما يفعل ذلك لشرحها هي نفسها . وقد يتمنى المرء شيئاً أكثر اتصالاً بالموضوع ينبع من اتجاه البحث الجديد الذي يسمى « الثيماتية Thematics » والذي يمكن أن ندرس فيه تأثيرات الشطحات الخيالية عن طريق التحول المتزايد للصور أو الأساطير . ويشير كل

(١) فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) .

هذا إلى مزيد من التأكيد على الأدب بصفته عملية تكتسب الأجزاء التي تكونها عموماً وامتياراً حتى أعمال شيكسبير - وذلك عن طريق تأثيرات الكل حين نفهمه بالتدريج. ولا حاجة إلى القول بأنه لا يوجد فرد - أو جماعة محددة - تستطيع تنفيذ مثل هذا البرنامج ؛ ذلك لأنه يتطلب تعاوفاً عالمياً على مستوى عال من أجل مستقبل مرجو .

وعلى كل حال فهذه الفكرة لا تصور نفسها على أنها مدرسة فكرية كما أنها لا تبحث على تبنى طريقة تقنية . وللشعراء وكتاب المسرح والروائيين أن يخاطروا بتأسيس مدارس ، أو بأخذ مواقف ، أو بإذاعة برامج ؛ وذلك لأنهم متصلون بالتجارب ، ومصرح لهم بها ، وهم ملتزمون أو منحازون بحكم تخطيطهم لفنهم . أما الناقد فنادر ما يستطيع تفادى أن يكون مفتوح الذهن وحر الاختيار في غير جراءة مذهبية . ولا بد أن يكون مستعداً لأن يرحب بأى احتمال بعد توضيح المسألة المعروضة للبحث أو إثرائها ، دون استثناء لأى فكرة أو إجراء . وأنا أتحدث عما ينبغي أن يكون ، وإن كان الشواذ من الناحية العملية يزيدون على الذين يتبعون القاعدة ؛ فهناك نقاد كثيرون جداً يفتخرون بانحيازهم . وأنصاف الحقائق عادة أشد أسراً من الحقائق الكاملة ، وقد يوحى الجهل بتعميمات أخاذة أكثر مما قد توحى المناقشة المتأملة للحقائق ، وما دام المرء لا يمكن أن يكون متأكداً من أنه على حق مطلق فلماذا لا يحاول أن يكون مخطئاً بطريقة مشوقة !

وليس من الضروري أن تقرأ مسرحيات شيكسبير لاستخلاص قوانين القوة الحرارية، ولكن النقد يستفيد من المعايير المفرطة في الحيوية. وربما كان الخطر الذى يسبب الاضطراب الأقصى هو المؤلف اليائس الذى يتحول إلى ناقد ؛ فهو إما أن يعيد كتابة الكتب التى ينقدها بعنصرية مبالغ فيها ، وإما أن يربط نفسه موضوعياً - مثل ستانسلافسكى - بالكتاب الذين يعيد تقييمهم . وعلى الرغم من كل الشعراء الذين كتبوا دعاية مؤثرة لأشعارهم فهناك كثير مما يقال فى جانب استقلال القدرات . لقد كان وردزورث قبل كل شىء منهمكاً تماماً فى التفكير فى بيرنز^(١) ، وتشاترتون^(٢) ، وفى نفسه ، لدرجة أنه أخفق فى أن يفهم الإجابة الأولى لجامع الدود، مع أن الإجابة الثانية ظلت معه فى صورة خالدة بعد رحيله ، تاركاً العجوز الضعيف يعالج مهمته المتواضعة التقليدية المتزايدة الصعوبة التى تسبب النفور بشدة وفهم - بنفس المستوى - على أنها مهمة علاجية^(٣) .

(١) (١٧٥٩ - ١٧٩٦) .

(٢) (١٧٥٢ - ١٧٧٠) .

(٣) يجمع الدود المصاص للدماء leech ليستخدم فى مص الدم والاستفادة بذلك فى أغراض طبية .

فى البعث عن قيم أساسية

ل. سى . نايتس

من الأمور التى تثير التهمك — والتى هى مناسبة فى الوقت ذاته — أن يطلب منى محرر الملحق الأدبى للتميز مقالا عن الأفكار والأصول النقدية فى وقت تضى فيه السنة الجامعية نحو ذروة نشاطها . ذلك شىء يثير التهمك لأن اجتماعات المتحنيين واللجان لا تساعد على التفكير فى الأدب . وهو مناسب لأن أساتذة الجامعات فى هذا البلد غالباً ما يقومون بما فى وسعهم من العمل الأصيل خلال الظروف غير المناسبة . ويترتب على هذا أن ما أقدمه هنا ليس « تفكيراً نقدياً رسمياً » بل هو ببساطة محاولة للإشارة إلى القيم التى تحكم تناولى الخاص للأدب الإنجليزى بصفى دارسا وجند فى دراسة هذا الأدب — وأحياناً فى الكتابة عنه — ما يستحق الاهتمام .

وثمة أحكام عامة كثيرة من الممكن أن يقدمها المرء ؛ منها أن الأدب — على سبيل المثال — يزيد من فهمنا لأنفسنا ، والآخرين ، وللعالم . لكن هذا الكلام وما شابهه — بالنسبة لوظيفة الأدب — يشبه نوع حقائق كوايردج التى هى « حقائق ... تعد حقيقة إلى درجة تفقد معها كل حياة الحقيقة وفاعليتها » . ومن الممكن ألا يأتى مثل هذا الكلام سوى إيماءة اعتراف لا اكتراث وراءها . وعندما أتلقت حولى باحثاً عن قيمة الأدب الأساسية التى يمكن إدراكها فى أصغر مثال تعلن فيه المتعة عن حضورها ، ومنها ينبع كل شىء — وهذه هى النقطة التى ينهض عليها صرح النقد — فإننى أجد ذلك فى طاقة الدهن والخيال التى تنطاق من استعمال الكلمات استعمالاً خلاقاً . وستخدمنا قصيدة وردزورث « أغنية على جسر وستمنستر » فى تقديم مثال على ذلك :

« ليس لدى الأرض ما تعرضه على نحو أكثر حسناً

وبليد الروح هو ذلك الذى يمكن أن يمر عابراً بمثل هذا المنظر المؤثر فى جلاله » .

ومع أن المتعة مستقلة عن الإدراك الواعى لمصدرها فإن المتعة الخاصة للبيت الأخير تنبع من حركة الدهن التى تجمع فى إدراك واحد بين « المؤثر » و « جلال » . إنها مشاعر وأفكار تنبع من تجربتنا مع ما هو غرض وضعيف . . ما نحب أن نحمله ونمزجه بإحساسنا بالأشياء التى نحس نحوها بالروعة ،

والتي تمثل نحن بالنسبة لها في الحقيقة الضعاف الصغار الذين لا تجارب لهم .

تلك هي لندن كما رآها وردزورث في صباح باكر من خريف ١٨٠٣ — ولنستعمل كلماته هو نفسه في مناسبة أخرى — « مزروعة للخلود ... في تربة الخيال العاوية » . وتنمو القصيدة كلها من انصهار مشابه للأضداد : المباني التي تظهر للتو مستقيمة ومتناسقة ومغرية وثابتة كالوديان الطبيعية والتلال ، والمدينة القديمة المتشابكة (قريب من مجرى التيمس ذى الحق الرسمى في الجريان) جديدة كمجدة الصباح . وليس ثمة خداع للنفس ؛ فنحن نعلم أن الجمال الذى يشبه الحُلَّة يمكن أن يمضى ، وأن الهواء الخالى من الدخان سيمتلئ بالدخان ، وأن الهدوء الكامل الذى يحتوى على نبض الحياة يوشك أن يستأنف عمله . إن المسألة ببساطة أن ذلك التناقض وذلك الإغراب — وقد أدركا نفسيهما على ما هي عليه — ينشطان الذهن لدرجة أنه تنشأ لدينا — ونحن نقرأ هذه القصيدة الجميلة — قوى جديدة من الرؤية والفهم .

ولست أقدم هنا وجهة النظر القائلة بأن « التناقض » هو الخصيصة الضرورية للشعر ، ولكننى أشير ببساطة إلى ذلك التنشيط الذهني الذى يمكن للشعر أن يحققه بطرق لا تحصى : الكلمة الوصفية الدقيقة ، والحجاز المدهش الذى يكشف عن مدركات جديدة (مثل فكرة « خضراء ») ، والبساطة العارية في (ما أسرع ما تبع الأخ أخاه من أرض مشمسة إلى أرض لا شمس فيها) ، وتوحيد بضعة أشياء أو أحداث بحيث تقدم تجربة معبرة عن شيء يتسع اتساع الحياة الإنسانية نفسها (مثل الخصرة ذات الصدى لوليم بليك أو « المراعى » لفروست)^(١) ، والانتقالات الطفيفة في النغمة (كما في البيتين الأخيرين من قصيدة فروست « تعال ») . تلك مجرد أمثلة عشوائية للطرق التي يستطيع الشاعر أن يسجل بها هذا التعاون الإيجابي من جانب القارئ لتحقيق تجربة معينة من خلاله .

وقد اقتصرت إشارتي حتى الآن على الشعر الغنائي ؛ وذلك لأن الحديث عنه في مساحة صغيرة أسهل من الحديث عن الأدب النثرى والقوالب الطويلة . على أن نفس المبادئ يمكن تطبيقها على قراءة القصيدة الغنائية القصيرة والمسرحية والرواية — هذا على افتراض جودة كل منها في نوعها . وذلك لأن طاقات الذهن تكون عندئذ مثارة بطرق متنوعة كما أنها تكون موجهة إلى « حدس محقق » واحد . والمجال في الأعمال الطويلة أوسع بطبيعة الحال ، كما أن المدركات فيه متصلة بوسائل أكثر تعقيداً . ونحن في مسرحية « الملك لير » مثلاً لا نستجيب في متعة إلى المدركات المحلية الدائمة التغير فحسب

(« اقض على الانبعاث الغليظ للعالم » . « تردد الرعد في بيت من الشعر الحر » . « أسلحة النساء » .
 « نقط الماء » . « نظام من المسلمات الحاطة مضغوط في تعبير واحد ») بل إننا نؤلف المعاني المتنوعة
 - وحتى المعاني المتناقضة - للحاجة والعدل والغفلة . وذلك بوضع التصوير والفعل موضع التنفيذ .
 وبهذه الطريقة تتحطم الأفكار وجهات النظر الروتينية : ويظهر من تصافر المعاني طريق جديد للوعي .
 وهذه المعاني ليست المعاني التي تفهمها كما لو كنا نحاول أن نفهم وثيقة قانونية ، ولكنها المعاني التي
 يدخل فيها القارئ أو المشاهد بشخصيته ؛ وذلك لأن التعاطف أو العداء ، أو الموافقة أو الرفض
 - وباختصار الحكم من مركز شخصي - إنما يمثل جزءاً ضرورياً منها . والشاهد البسيط على هذا هو
 تسليم « لير » بأن العقاب وظيفة ضرورية للعدل :

« ارتعش يا أيها التعس

الذي تحمل في جنبك الجرائم غير المعلنة

التي لا تجلدها العدالة » .

وتحدد الطريقة التي نأخذ بها هذا أخيراً برد فعلنا لمثل هذه الأشياء : صورة طريد المجتمع الذي
 « يجلد من رأسه إلى قدمه ويعاقب ويسجن » ، وصورة « الجلاد الوغد » ممثل المجتمع ، وهو يجلد
 الزانية ، ودماؤها تلتطخ يديه . وعندما يتنبه الذهن حقيقة إلى ما يقوله شيكسبير صراحة أو ضمناً عن
 العدالة القانونية في « الملك لير » يجد نفسه مجبراً على فتح ثغرات في مناطق الغموض المريحة التي يلوذ بها
 جهلنا ، وريائنا عادة . يجد نفسه مجبراً على القيام « بتوصيلات » ، وسيبقى تفكيره بالنسبة للعدالة ،
 وصلة الإنسان بالعدالة وفقاً لهذا . والحال كذلك بالنسبة لكل « الموضوعات الأساسية التي يشتمل عليها
 الملك لير » (والذين لا يحبون هذه الكلمة « الموضوعات » يمكنهم أن يستخدموا كلمة أخرى) .
 وتماسك الجوانب المختلفة للتجربة بحيث تتمثل أخيراً في فعل واحد يهتم به فيظهر اتجاه فكري جديد من
 ألوان التوتر الناتجة عن هذا . لكن لما كان التفكير يتم في مصطلحات من الصور لا في أفكار
 تجريدية فإنه يكون متصلاً أكبر اتصال ممكن بصميم الحياة الشخصية للقارئ والمشهد . وتأتي إليه
 المعلومات المكتسبة في عقر داره كما تقول ، أو كما يقول كيتس^(١) « تختبر على نبضه » .

وقد يدهش الفيلسوف في تعال لاستخدام « المعرفة » في هذا السياق . والحق أن ثمة كثيراً من
 ألوان التحدي ينبغي أن يقوم به حتى الناقد غير المتفلسف . وكل ما أستطيع أن أقوله باختصار

— وفي جملة معترضة — يبدو لي على أنه المعالم الرئيسية لرد الفعل بالنسبة للأدب بوصفه نشاطاً يتجه إلى المعرفة . فالموضوع المعروف — أولاً — ليس موضوعاً يوجد مستقلاً عن القارئ ، فالقارئ نفسه مأخوذ في الحساب في عملية الإبداع ، وبدون هذا الأخذ في الحساب لا توجد معرفة . لذا يوجد في تجربة الشعراء « وحدة تضاد » من الخصوصية (ونحن نسلم بقانون ما هو « كذلك » وما ليس « عكس ذلك ») هذا مع انتشار المعاني التي تتنوع بالنسبة لكل أحد . وذلك لأن ما ينبغي علينا معالجته ليس تجربة محددة جافة ، ولكنها تجربة تحيا كما لو كانت تتردد في الذهن المتأني . وهذا هو السبب في أن الأدب يمكن أن يؤثر بقوة على نوع صلتنا بالعالم . وثانياً لا يمكن أن تكون المعرفة المطروحة للبحث هنا تصورية تماماً ؛ وذلك للتعقد العميق في نسيج العمل (وحتى في العمل الكلاسيكي الذي يتفادى الغموض عن قصد لا بد أن تكون هناك منطقة كبيرة من الاتصال على نحو أو آخر) . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، أكثر أهمية ، لأن هناك موضوعات يبلع عظم الاهتمام بها فيما يبدو حدّاً يجعلها تدرك فحسب عن طريق تعاون القوى الذهنية الكامنة فيما وراء مستوى الوعي الكامل . وقد شهد إليوت كما شهد فاليري أن القصيدة « قد تحقق نفسها أولاً بوصفها إيقاعاً خاصاً قبل أن تصل إلى مرحلة التعبير بالكلمات » . وقد يفترض أن القارئ لا يمكن أن يدخل دخولاً كاملاً في التجربة المعروضة إلا إذا قام برد فعل إيجابي لتأثيرات الإيقاع التي لا يمكن تحليلها في النهاية ، وكذلك بالنسبة لعناصر المعنى الأخرى الثابتة كالرموز الشعرية . ومعرفة الشعر — أي المعرفة التي تأتي من خلال الشعر — تتطلب ذهناً مستريحاً ومتقبلاً لا ذهناً نشطاً فحسب .

والاهتمام والتعاون والإدراك هي ألوان النشاط الثلاثة الرئيسية (أو لنقل هي مراحل أو عناصر النشاط الواحد) التي تكون رد الفعل النقدي الكامل الاتصال بالأدب . وذلك النشاط المدرك هو الذي يجعل الإنسان غالباً ما يريد أن يتحدث عن الأدب بالعمق والحضور اللذين يتحدث بهما عن موضوع خاص (شخص أو فعل أو منظر طبيعي) . والمرء محق في أن يفعل هذا ؛ لأننا نعرف الحريف بعد قراءة « أغنية »^(١) كيتس عنه كما لم نعرفه من قبل . غير أنه ليس ثمة موضوع بالطبع سوى القصيدة نفسها . وهي قصيدة لا تعرض — كما تصر سوزان لانجر^(٢) — تجربة عادية بل تعرض تجربة فعالة . . . بناء رمزيا من المعاني يبقى في الذهن . والتناقض هنا ظاهري فحسب على كل حال .

(١) نشرت سنة ١٨٢٠ .

(٢) ولدت سنة ١٨٩٥ .

وعندما نمر بتجربة من الشعر العظيم والأدب العظيم يكون العالم حاضراً لأن الذهن أو الخيال يكون حاضراً بالنسبة للعالم . وعلى هذا المعنى يطلقنا الشاعر - كما يقول إدوين موير Edwin Muir (١) - من لغة المفرد الغائب والمشاهد - ومن ثم من عالمهما - وهو عالم التعميمات : ويعيدنا باستمرار إلى المواجهة المباشرة مع ما هو خاص . وأهمية ذلك لا تحتاج إلى تأكيد ، وبخاصة في زمن تغرينا فيه وسائل كثيرة - كما أشار موير أيضاً في كتابه « مملكة الشعر » - بمجرد فهم عام للحياة . غير أنه ربما يجب أن يضاف إلى ذلك أن مجال التجربة غير المدركة هو أيضاً مجال الوهم المخرب . إن الأدب مظهر عظيم لأنه ببساطة ينشط الذهن عن طريق اللغة . وهو يفرض على القارئ من الفعل ما لا يجعله يتعاطف مع مجرد السايبة الكائنة في طبيعتنا « كما قال كوليردج في فينوس واودونيس » لشيكسبير . وقد كان كوليردج - بالطبع - هو الذي تحدث أيضاً عن « التأثيرات الباقية المفيدة للدقة اللفظية في تعويق التعصب الذي سيطر على المشاعر وبخاصة عن طريق الشعارات المبهمة » .

تكمن قيمة الأدب إذن ببساطة في نمو الخيال وتقويته . ومصطاح الخيال كما أستعمله هنا يعنى القوة المبدعة الأساسية لكل إنسان ، ويعنى في الوقت نفسه وسيلة كل المعارف التي يتصل بها الإنسان اتصالاً يفوق اتصال المشاهد المنفصل عما يشاهده . وهو قوة إيجابية موصلة ومدركة تنتقل من خلالها الذات المحدودة - برغائبها غير المحدودة وبجهلها العميق بكل شيء - لا يمكنها استخدامه أو ممارستها - إلى شخصية تتحرك بحرية في عالم من القيم والشائج . إنه الواسطة بين الأعماق غير المعروفة في الداخل والعالم الذي يعرف منه جزء قليل جداً في الخارج . يقول تيلتش (٢) « إن كل رمز سلاح ذو حدين ؛ فهو يكشف عن الحقيقة ويكشف عن الروح » . وهو بصفته قوة موحدة يعمل نحو تكامل الشخص وكما له في الوقت ذاته ، ونحو خلق عوالم من عالم التجربة الذي سيبقى بدون هذا ممزقاً وخادعاً .

أهمية الأدب - إذن - هي تلك التي أشار إليها مارتن فوس عندما تحدث عن « العمل الفني ... الذي يعطى الإنسان قوة الحياة الروحية الخالقة ويحررها فيه » . لكن « ما يجابه الفن إلى السطح » كما يذكرنا فوس أيضاً « موجود في حالة عمل في كل مجال يفكر فيه الناس ويشعرون » . والأدب الإنشائي هو - ببساطة - طريقة من الطرق التي تندفع بها الحياة إلى الوعي . والقول بأن الذي يقوم بتدريس الأدب يمكن أن ينحى من أهمية مهنته بحق قول ممكن فحسب من ناحية أن ما يجعل من ألوان نشاطه أمراً مهماً ومسوغاً هو ما يجعل من كل الفنون والدراسات الإنسانية أمراً مهماً ومسوغاً . ويحس المرء أن هؤلاء الذين يقومون بتدريس موضوعات أخرى يمكن أن يستفيدوا بالتأكيد من الرؤى

(١) (١٨٨٧ - ١٩٥٩) . (٢) (١٨٨٦ - ١٩٦٥) .

التي تأتي نتيجة للألفة مع الأدب . فهناك فائدة واضحة لعالم النفس في شيكسبير وبليك ، كما أن له فائدة واضحة في جورج إليوت وهنري جيمس^(١) . وربما أمكن أن يتعلم علماء اللاهوت شيئاً من اللغة الرمزية للشعر العظيم . غير أن ناقد الأدب ومعلمه يحتاج بدوره هنا إلى أن يعرف شيئاً عن المناهج الأخرى لاستخراج المعاني من العالم . ولا يمكن أن تبقى دراسة الأدب مغلقة على نفسها . والحق أنني أثق الآن — أكثر مما كنت أثق حتى على أيام مجلة « الفاحص » — أن ثمة عملاً مهمّاً ينتظر الإنجاز « على الحدود » إذ تضع دراسة الأدب يدها في يد دراسة التاريخ والفلسفة واللاهوت . . إلخ . لكن هذا العمل يحتاج إلى أن ينجزه هؤلاء الذين يعرفون حقيقة الأدب ، لا هؤلاء المتخصصون في موضوعات أخرى ، وينظرون إلى الأدب على أنه مجرد « توثيق » .

وهناك إشارات عملية تتبع ما قلته ، ويمكن أن تعالج منها هنا واحدة فحسب . إن وظيفة القائم بتدريس الأدب تحتاج إلى لباقة خاصة . وكما أن الدراسة — وهي ضرورية بصفقتها وسيلة — يمكن أن تتحول إلى حاجز بين الأعمال الحية والذهن الذي يحتوى على إمكانية الإدراك والاستجابة ، يمكن أن يعوق « النقد العملي » — وهو ضرورة أكثر إلحاحاً في أي دراسة في الإنجليزية — النمو في المراكز الحيوية . ولقد كان الموقف مختلفاً منذ ثلاثين أو أربعين سنة . كانت الحاجة ماسة آنذاك لتخليص دراسة الأدب من مجرد تكديس الحقائق الميتة المتحجرة في تواريخ الآداب والمذهبة من الخارج « بالتذوق » الغامض . ولذلك كانت مواجهة التلميذ المباشرة مع « الكلمات الموجودة على الصفحة » طريقة ضرورية في حرب تحريرية . أما الآن فيحس الإنسان خطراً في الحرص البالغ من بعض القائمين بالتدريس على تدريب تلاميذهم على القراءة الفاحصة . وأرجو ألا يساء فهمي في هذه النقطة . إن الفهم الذكي للأدب هو ما يهدف القائم بتدريسه إلى العناية به ، والفهم يتضمن الحكم الشخصي ، والحساسية يمكن أن تكتسب بالتدريب . لكن الذكاء والحساسية يمكن أن يعوقهما التأكيد البالغ على الفهم الواعي . ويمكن أن يحول « التفسير » — بوصفه طريقة مدرسية شكلية — القصيدة إلى شيء يبلغ في تأثيره ما تبلغه طرق فهارس المتاحف بالنسبة للماضي . وربما فهم الشعر بالجلس — إذا كان على شيء من العمق قبل أن توصف التجربة وصفاً نقدياً — وضرورة القراءة الواسعة الشريحة ، وبخاصة للشباب ، كضرورة القدرة على تركيز قدرات الإنسان كلها لمدة ساعة . وحتى في أشد الحالات تركيزاً في الاهتمام بالأدب توجد صفة من التشرب المسترخي تجعل من هذا النشاط فعلاً شبيهاً بالاستراحة .

« وظيفة الخيال »

جرام هيو

أبدى السيدر . ب : بلا كورلى مرة فى أسف : ملاحظة مؤداها أنه لم يحدث أبدا أن أقيم تمثال لناقد أدبى : ولا أعتقد أن إنسانا على الإطلاق رسم خطة ليصبح ناقدا : إنها حرفة محترمة — مثل حرفة الاحتفاظ بالشوراع نظيفة — ولكنها حرفة ينجرف إليها الناس أكثر مما يختارونها . والنقد إما أن يكون وظيفة ثانوية للكتاب المبدعين ، وإما أن يكون وظيفة وسطاء الأدب من الدارسين والمعلمين والصحفيين . والأدب حقا فى حاجة إلى وسطاء ، غير أن هؤلاء الوسطاء هم ناشرو الثقافة وناقلوها ، ولكنهم ليسوا مبدعيها .

هذا هو الوضع الصحيح للقضية ، الآن وفى كل زمان . وحين أسجل ذلك أشعر أنى أسجل شيئا لا يسر ، وهو شيء أشعر أنه يشارك فيه العديد من أبناء جيلى . وقد كان من الممكن أن نفكر — نحن الذين نشأنا فى أواخر العشرينات راجين أن تكون حياتنا حياة أدبية — فى النقد بصفته شيئا أحسن مما هو عليه . وقد دخلنا فى السنوات القليلة التى تلت تلك الفترة فى أدب جديد ، وكان هذا الأدب مصحوبا بنقد جديد ، وكان لا بد أن يكون الحال كذلك ، فقد كانت المناقشات ، والشروح والاعتراضات ، والردود ، التى دارت حول الأدب الجديد فى العشرينات والثلاثينات ، أدوات ضرورية لاستيعابه .

كان الأدب الجديد صعبا : وبدا عندئذ أنه يشتمل على بعض القيم التى تسمى إلى القديم : ولقد كنا فى حاجة إلى كل ما نستطيع الحصول عليه من المعدات ، ومن الطبيعى أننا علقنا أهمية عظيمة على النشاط النقدي . وقد بدا أن معظم النقد المكتوب قبل سنة ١٩١٨ نقد ينتمى إلى مرحلة ما قبل التاريخ وأما آخر صيحة فقد أعطيناها مكانا عاليا فى التدرج الذهني . وبدا لنا أنه قد تكون نظام جديد ومجال كامل فى باب النشاط الذهني .

وأنا أعتقد الآن أن ذلك كان وهما . فلم يكن نقد ت . س . اليوت إعادة لتوجيه النقد على نحو

معتبر ، وإنما كان نتاجاً فرعياً لتطور شعره . والعلم الذى كان سيثبت شرعية نظرية آى . ا . رشاردز^(١) فى القيمة لم يتحقق على الإطلاق . وهو لم يكن علماً ، ولم يكن فى الواقع شيئاً على الإطلاق . وكان كتاب ادموندولسن^(٢) « قلعة اكسيل » وكتاب ليفيز « وجهات نظر جديدة »^(٣) « كتابين مرشدين قيمين ، لكن بمجرد أن سبقتهما الأحداث تبخرت فائدتهما سريعاً . وكان الضوء الذى بدا أنه يشع من النقد فى تلك الأيام ضوءاً مستعاراً ، ولم يكن ينبع من النشاط النقدي نفسه ، بل كان ينبع من النضج العاصف للأدب الإبداعي الجديد . وهذا أمر طبيعي .

إن النقد يخدم الحركة الإبداعية فى عصرها ، ثم يموت معظمه . وبما أن ثمة دائماً جمهوراً تقدم له المعلومات ، وشباباً له أن يتعلم ، وعملاً جديداً له أن يناقش ، فإن نقداً جديداً سيأتى إلى الوجود . ولن يبنى هذا على القديم ؛ لأن النقد ليس علماً ، بل إنه — ببساطة — سيبدأ من جديد على مجرى جديد . والنوع الوحيد من النقد الذى ستكون له قيمة أكثر من أداء خدمة مؤقتة هو ذلك النقد الذى يصبح هو نفسه أدباً . وهو ذلك النوع الذى تستمر قراءته لا لجججه أو أفكاره ، ولكن لأنه نبع مستقل للمتعة الأدبية . إنه لكلام صعب على من يريد أن يجتهد وأن يتعلم ، ولكن أضعف شعر غنائى يمتلك فرصة للبقاء أكبر مما تملكه معظم الأعمال النقدية الجادة .

إن ما يبدأ على أنه تعليق على فن أدبى موجود قد ينتهى على أنه عمل فى بذاته ، وقد ينتهى الأمر بالناقد أن يأمل فى كتابة بضع مقالات أو كتاب أو اثنين يكون لها نفسها شيء من طبيعة الأدب . غير أنه من الصعب أن يسيطر على هذه النتيجة ، والهدف المعقول الوحيد للناقد أن يخدم الأدب وفهمه فى عصره جهده ما يمتلك من الأمانة والذكاء . وقد عرضت مقالة آرنولد « وظيفة النقد فى العصر الحاضر »^(٤) هذه الغاية فى الإنجليزية عرضاً ممتازاً . لكن هذه المقالة بدت لى — على امتيازها — على أنها ترمى شباكها على مساحة واسعة جداً . فناقشة آرنولد تخرج بنا بعيداً عن حدود النقد ، وموضوعها فى الحقيقة هو الحالة العامة للصحة الذهنية فى المجتمع . ويتوقف هذا على اعتبارات اجتماعية وتاريخية تبلغ من الكثافة حداً لا يمكن أن تتناول معه كما ينبغى بالإمكانات التى كانت متاحة له ولا يمكن من باب أولى أن تتناول بمصطلحات أدبية فحسب . وأى إنسان يستثنى آثام العالم لا يمكن أن يكون ناقداً أدبياً .

(١) (١٨٩٣ -) وقد نشر كتابه سنة ١٩٢٤ .

(٢) (١٨٩٥ -) وقد نشر كتابه سنة ١٩٣١ .

(٣) نشر سنة ١٩٣٢ .

(٤) نشرت ضمن كتابه « مقالات فى النقد الأدبى » .

غير أن للنقد مجاله الأكثر تحديداً : فالأدب ذاكرة الثقافة ، وتبقى هذه الذاكرة حية وميسرة في الأغلب بوسائل النقد على نحو أو آخر : وبقاء هذه الذاكرة حية ضرورة ثقافية ، غير أنني لا أنوى حين أقول هذا أن أفجر ما يسمى بالحكمة الموروثة من الماضي . وأفضل أن أقيم فكرة الذاكرة الثقافية على أرض أرساها أخيراً هربرت ريد^(١) : « إن الذهن بدون ذكريات معناه الجسم بدون إحساس : وذكرياتنا تكون حياتنا الخيالية » .

وذلك صحيح بالنسبة للمجتمع السيامي ، كما أنه صحيح بالنسبة للمجتمع الطبيعي . وليس من الحكمة على وجه الخصوص أن نعتمد كثيراً على الحكمة المكلسة من الماضي في تلك اللحظة التاريخية ؛ لأننا ندخل في عصر لم يعد يبدو فيه معظم ذلك على أنه حكمة ، أو لم يعد متاحاً لنا بهذا الوصف . إن سياسة اقتصاد التقشف لم تعد تتناسب مع سياسة اقتصاد الثروة الكامنة ، كما أن الولاء المذهبي والقومي لم يعد يتناسب مع حالة العالم الذي يضطر على نحو مؤلم إلى التوحد أو التحطم . وسيخيب أملنا حتماً إذا استخدمنا ذاكرتنا استخداماً خاطئاً ، وبحسنا في آداب الماضي عن السلطة والإرشاد الإيجابي . ونحن إذا فعلنا ذلك عدنا بنماذج لم يعد يحياها أى إنسان على نحو ناجح ، أو عدنا بشيء يقترب من العدم واليأس . إن على الخيال أن يبحث عن طريقة جديدة ، وهو يكون قادراً على القيام بهذا إذا عرف نفسه ، وعرف العناصر التي يتألف منها ، وذاكرتنا الثقافية التي هي موجودة إلى حد كبير وبوضوح في أدبنا ، هي التي تعطينا هذه المعرفة .

والحقيقة العميقة التي أخذناها عن علم النفس الحديث أنه لا شيء في الحياة النفسية يضع تماماً أو يلغى تماماً . والذي ينتهي قديماً من وعينا بصفته عقيدة إيجابية يبقى تحت السطح بصفته صورة وميلاً وحاجة عاطفية . وفهم هذه القوى شيء حيوي بالنسبة لنا ، شيء حيوي بالنسبة لنا أن نعرف أسلافنا ونفهمهم ، لأنهم أسلافنا لا لأنهم دائماً على حق . وهذه المعرفة تعاني من خطر الضياع ، وذلك لوجود جيوش من التغير تعمل بقوة كبيرة في الوقت الحاضر ؛ ولهذا أعتقد أن أهم هدف للنقد الأدبي الآن أن يعمل على المحافظة على طابع الاستمرار ، وخلق هذا الطابع في الموضع الذي تهلم فيه . وليس ذلك لأهداف أثرية ، ولكن لكي نعيش في الحاضر ، ونواجه المستقبل ، بطاقات تغذى على نحو مناسب ، وتؤسس على أسس ثابتة .

ويوجد في داخل هذا المقصد مجال لألوان متعددة من النشاط . وقد كان الإخفاق في الاعتراف

بهذا مصدراً لكثير من المضايقات غير المفيدة . هناك مجال للناقد الدارس الذى يحاول شرح أعمال الماضى ، وتوجيه الاهتمام إليها ، دون اعتبار معين لأهميتها الحالية العاجلة . وهناك مجال للناقد الصحفي الذى يهتم أساساً ما هو واقع فعلاً . وكل مجال من هذه المجالات عرضة لعوامل الفساد الخاصة به ، ويوجد تعرض كاف لهذا ، وهناك علامات فى الوقت الحاضر لخصومة مستمرة بينها . ذلك شىء يبعث على الضيق ، ولكنه يستحق الاهتمام ، لأن له أثره على الصحة العامة للعالم الأدبى .

ونحن نعلم أن « زيدا » الذى ينهض بنصيبه فى المحاضرات والإشراف ابتداء من الساعات الأولى لبدء الأسبوع الدراسى ، يستاء إذ يرى حرية « عمرو » التى تشبه حرية الطير الطليق ، الذى يمضى وقته متنقلاً بين حفلات الكوكتيل الأدبية ، وفى ردهات الإذاعة . ونعلم أيضاً أن « عمراً » - الذى يعرف أنه يعتمد اعتماداً مطلقاً على المحررين الأدبيين المتقلبي المزاج - يستاء من المرتب المضمون الذى يحصل عليه « زيد » ، ولو أن هذا المرتب غير سخى . غير أننا حين نترك الحالة « الاجتماعية » والاقتصادية « جانباً ، لا بد أن نعرف بالاختلاف الأصيل فى مجال اهتمامهما الأدبى . ثمة « جمهوران » للنقد ، وثمة نوعان من النقد طبقاً لذلك . هناك نقد للقارئ العام كتب لجمهور أوسع مما كان عليه ذلك الجمهور فى أى وقت مضى ، لكن هذا الجمهور أيضاً أكثر عجلة ، وأكثر تذبذباً بفعل الضغوط العاجلة الجارية ، كما أنه أقل اهتماماً بالتأمل غير المتعجل ، الذى يمكن أن يستوعب اليوم والأمس فى نظرة واحدة . ولا توجد صحيفة أدبية يمكن أن تقبل الآن مقالة أدبية تبلغ فى طولها مقالة من مقالات سانت بييف^(١) فى « أحاديث الإثنين » ، وذلك باستثناء واحد مشرف هو « ذى نيويوركر » . إن المجلات الأسبوعية حافلة بكلام عن الأوراق المالية، بينما تطرد الزحمة الأدب خارج المجال . والمقالات الأدبية التى تنشرها نادراً ما تكون من الأهمية بحيث تستحق أن يعاد طبعها . ولذا فإن هذا النوع من النقد يحكم عليه بسرعة الزوال . ومع ذلك ، هذا هو النقد بالنسبة للقارئ العام، وذلك لأنه الوسيلة الوحيدة التى ينتشر بها الفهم الأدبى عنده :

والنوع الآخر من النقد يكتبه الناقد الدارس لجمهور يزداد تخصصاً ويزداد احترافاً . وسنجد دائماً هؤلاء الذين هم على استعداد لأن يجعلوا دراساتهم الأدبية تتجاوز فهم القارئ العادى الذكى ، كما سنجد دائماً هؤلاء الذين يريدون أن يسألوا أسئلة أكثر صعوبة ، ويتلقوا أجوبة أكثر تبصيراً ، ويكونوا

(١) (١٨٠٤ - ١٨٦٩) . والأحاديث المشار إليها هي Gauseries du lundi (١٨٥١ - ١٨٦٢)

و Nouveaux lundis (١٨٦٣ - ١٨٧٠) .

على استعداد لضم معلومات أكثر ، وحجج أكثر ، في أثناء هذه العملية . ذلك من حسن الحظ ، ولكن سبب الضجة الآن هو أن هؤلاء القراء الأكثر دقة يزداد تركيزهم في الأكاديميات . إنهم يشكلون سلسلة لا تنهى من طلاب الأدب المهنيين ، ومدرسي الأدب المهنيين الذين يأكل بعضهم إنتاج بعض ، ولا يثرون العالم الخارجى ولا يتأثرون به ، وأحياناً لا يكادون يكونون على وعى بأنه موجود .

في هذه الحالة من جريان الأحداث يتجه أدب الماضى إلى أن يصبح في دائرة اختصاص الأكاديمي ، ويتجه الأدب الجارى إلى أن يصبح في دائرة اختصاص الصحفي . وهذا الانشقاق خطير جداً ، وينبغي أن يكون الحد من آثاره غرضاً جاداً . . ينبغي أن نتشكك في قدرة الناقد الذى لم يظهر أبداً أى اهتمام بالحياة الذهنية للعصر الذى يعيش فيه ، وينبغي أن نتشكك كذلك في قدرة الناقد الذى يحصر نفسه كلية في عرض الروايات الجارية . إن هناك في الحقيقة نوعاً من النقد يعلو على نقد الإكليسيات من مثل « جون واين أحسن من اميس^(١) هذا الأسبوع » في ناحية و « النماذج الموضوعية في سوناتة أواخر القرن الثامن عشر » في ناحية أخرى . غير أن الأمور الآن تتجه إلى أن تسوق الكاتب في الموضوعات الأدبية إلى طرف التقيض هذا أو ذاك .

ومن النادر التغلب على هذه الصعوبة : وقد يكون ذلك راجعاً إلى نقص الفرصة ، أو نقص الموهبة ، أو أنه راجع إلى شيء واحد هو نقص التصميم الذى يسوق المدارس إلى الحديث لا إلى تلاميذه فحسب ، بل إلى العالم المتعلم ، ويسوق الصحفي إلى أن يقول شيئاً يتجاوز تفاهات اللحظة الحاضرة ، مهما يكن من ضيق المجال والمناسبة . والنقد مشروع تعارفى كما فهمه عموماً خير الذين يمارسونه . ينبغي أن يكون هناك مجتمع مثقف يتغلب على بطش الأكاديمية ، وثرثرة « الشلل » الأدبية . ذلك ينبغي أن يكون ، وحدوده تدرك أحياناً على نحو غير واضح . وموضوع النقد هو جعل هذه الحدود أكثر وضوحاً ، وهو هدف أهم بكثير من أى تحديد للقواعد الأدبية :

منذ ثلاثين عاماً اتجهت النهضة النقدية إلى إرساء تجارب معينة كانت لنا أسبابنا في الشك في قيمتها منذئذ . ولا أعنى بذلك أفكار الرواد المؤسسين لهذه النهضة المشهود لها والتي كان يعبر عنها أحياناً بطريقة فيها من الحيلة أكثر مما نظن ، وإنما أعنى ما تبع ذلك مما ثبت في الذهن الأدبي العام ، وفي التصميم المحكم للتعليم الأدبي العالى هنا وفي أمريكا . وكان من هذه التجارب التأكيد العظيم على العنصر

الموضوعى فى الأدب ، وعلى كل ما يركز على التقاليد الشعرية ، أو حالة اللغة ، أو إتاحة الأسلوب الفنى . وقد اقتضى هذا فكرة مناظرة من الموضوعية فى الدراسة الأدبية : وكان ذلك كسباً على قدر ما صرف الاهتمام عن حياة بيرون العاطفية إلى شعره الفعلى ، غير أنه صاحب ذلك أيضاً الإيمان بفوائد التحليل الفنى ، الذى كان قد أصبح فى ذلك الوقت ذابلاً بشكل شنيع .

كانت القراءة الفاحصة ، والتقصى المعنى فى البناء الداخلى للشعر ، السلاح التعليمى العظيم للنقد الجديد . والحق أن بعض ذلك كان مطلوباً . لكن ما بدأ على أنه إجراء علاجى سرعان ما أصبح غاية فى ذاته ، منفصلاً عن التاريخ ، ومنفصلاً عن كل أحاسيس القراءة العادية وألوان تداعبها . وقد بدأ منذ ثلاثين عاماً أن « آلات الحفر » هذه قد أعطت الدراسة الأدبية قوة جديدة ، وطاقه جديدة . ولدى الآن أكثر من مجرد شك فى جدوى التحليل الذى يحاصر به الطالب الأكاديمى للقصيدة بيتاً بيتاً ، وللرواية صفحة صفحة . لقد بدأت هذه الطريقة بالعمل على تعليم الطالب القراءة على نحو أكثر فعالية ، وهى تنهى بالخيولة بينه وبين قراءة أى شىء مستقلاً . وعلى النقد أن يقوم بذلك كله من أجله .

ولذلك يرجع الإنسان ولديه إحساس بالراحة إلى أسلوب فى النقد كان لفترة خارج « الموضة » ، وهذا النوع ليس مجرد الثروة عن هاريت شيللى ، وإنما هو نوع من نقد السيرة الذاتية الذى يرى العمل فى صلته بمجموع حياة مؤلفه الذهنية والروحية ، وهو ليس عودة إلى الحقائق الموجودة فى الكتب المرشدة للتاريخ الأدبى ، ولكنه عودة إلى نقد يستطيع أن يضع العمل فى نطاقه الصحيح ، أو يتبع نموذجاً خفياً من التطور . وباختصار هو ذلك النقد الذى يقنع بوضع القارئ على طريق الفهم ، أى وضع خياله على الطريق الصحيح ، ثم تركه ليقوم بمهمته بطريقته الخاصة .

إن عقد مشابهاً مع الميكانيكا ، والأجهزة ، والتكنولوجيا لسرعان ما يخوننا ، ورد الفعل ضد طغيان الهوى الشخصى والثروة المقطعة المستخرجة من الكتب تقترب بنا من أن ننسى أن تقدير الفنون مسألة شخصية بالضرورة . إنها تعتمد كلية فى النتيجة الأخيرة على لحظة امتزاج بين العمل الفنى والحساسية الفردية التى تلتقى به . ونوع القراءة التى تقوم بها يمكن أن يفوق قليلاً نطاق قدراتنا العادية . حقاً إنه « يفوق » — وإلا فإن القراءة لا تقدم لنا شيئاً — ولكنه لا « يفوق » كثيراً ؟ لأن التجربة الأدبية المجردة لا يمكن أن تحول المرء إلى مخلوق آخر .

لذا فإن نوع النقد لا يمكن أن يضمن بضمان فاعلية أى « تكنيك » نقدى . ذلك لأنه يعتمد

على طبيعة ذهن الناقد . وثمة أمور كثيرة في تركيب حياتنا الأدبية الراهنة تمنعنا من رؤية ذلك . في النقد الأكاديمي صناعة فنية متطورة على نحو يجعله يتجاوز تحقيق أية فائدة ممكنة أو وظيفة ممكنة ، وفي النقد الصحفي : إخفة مفروضة تحاول أن تدخل في منافسة مع أعمدة الثروة أو صفحات « الموضة »^(١) . لذا فإن في كليهما نقصاً في الوجود وفي الوزن الإنساني الموثق ، وفي كليهما حديثاً (كما قال وتجنشتين^(٢) عن حديث المآدب العليا) لا يأتي من القلب ولا يأتي من اللماغ . إن تجاوز هذه الحالة أمر صعب ، وصعوبته ليست صعوبة فنية كما أنها ليست خاصة بالنقد الأدبي . إنها — ببساطة — صعوبة كل عمل أدبي أصيل . وغالباً ما يكون من الضروري أن نتحدث — بصفة مؤقتة — بمصطلحات تعبر عن إحساس أقل من إحساسنا بالحقيقة كلها ، غير أن الناقد الذي يستمر في التعبير بطريقة تحقق في الاعتراف بمكانة الخيال الشعري ناقد يسىء إلى مكانته وموضوعه . « وهو شخص مأجور لإذلال الأدب » .

إن الحالة التي تسيطر على الأدب الحديث هي تلك الحالة التي يسميها نورثروب فراي « التقليد المنخفض » . وهو ليس منخفضاً بالطبع بالمعنى الاجتماعي أو الأخلاقي ، ولكنه منخفض بمعنى أنه يحصر صفاته كلية داخل حدود التجربة الفعلية ، وهذا هو ما نسميه عادة « بالواقعية » ، ولو أن التسمية غير دقيقة . إن ولأى العميق يتجه إلى نوع من الأدب — شعراً ونثراً — يفترض درجة أعظم من الحرية الخيالية كما كانت الحال في معظم الأدب قبل أن تظهر الرواية . وأميل إلى الاعتقاد بأن سيطرة الواقعية أصبحت عبئاً على حياتنا الخيالية . وينقصنا للأسف ما وجدته الأزمان الأخرى في شعرها من الأسطورة التي تعطي التجربة اليومية ترابطاً وبعداً جديداً . ومع ذلك فتصوير العالم كما هو لا يمكن أبداً أن يكون كافياً ، وينبغي أن يعترف معظمنا إذا كنا أمناء بأن أساطير الماضي العظيمة تتناسب مع إحساسنا بالعالم .

وهناك نوع منتشر من النقد هذه الأيام يتعامل كثيراً مع مفاهيم الأسطورة ، والتقاليد الشعائرية والرمزية . وهو يتكلم كما لو كانت وظيفة الأدب الإنشائي هي احتواء كيان من الحكمة القديمة يسترشد بها المبتدئ في طريقه الحاضر . وبعض الكتاب الذين أعجب بهم أيما إعجاب — مثل بيتس — يتحدثون على هذا النحو ومن ثم فإنه يبدو من الجحود أن نؤكد خطأهم . لقد سبق أن أشرت إلى قول يونج^(٣)

(١) (١٨٨٩ - ١٩٥١) .

(٢) (١٨٧٥ - ١٩٦١) .

إنه لا شيء يضيق على الإطلاق أو يحل محله شيء آخر في الحياة النفسية . ولكن هذا لا يعني — أو على الأقل لا يعني بالنسبة لي — أن هناك كياناً مترابطاً من العقيدة السرية يرقد مستسلماً في الماضي ، ويتنظر الكشف عنه . وهنا يمكن أن نستشهد بقول كيتس ضد كيتس نفسه :

« إنني أسخر بفكر أفلوطين

وأبكي على أسنان أفلاطون

لم يكن الموت ولا كانت الحياة

حتى اخترع الإنسان الكل

صنع القفل والصنم و«البرميل»

من روحه الممرورة »

وإذا كان أقصى هدف للأدب هو أن يخلق أسطورة مقبولة وقابلة للحياة ، فلا بد أن يكون ذلك هدفاً مستمراً . ولا يمكن أن يتحقق هذا بتحطيم أساطير الماضي وخلق ناطحة سحاب مبهرجة على أنقاض مضطربة ، كما أنه لا يمكن أن يتحقق بترميم ما محترم أو خرافي . والوظيفة التاريخية للخيال الأدبي يمكن أن تستمر فحسب بفهم تقاليد الماضي وقبولها بصفاتها جزءاً من وجودنا ، وبتكوين أسطورة جديدة من هذه المعرفة تمتد وراءها . وهذه الأسطورة هي جزء من وجودنا حتى الآن من ناحية واحدة ، وذلك لأننا نستطيع أن نلمحها لحماً غائماً ومتقطعاً .

وربما بدت هذه نقطة عظيمة تنتهي عندها ، ولكنني أريد أن أقول أيضاً إن أدبنا أو نقدنا لا يمكن أن يبلغ هذا الارتفاع إلا إذا كان ثمة إحساس بفكرة مثل هذه تسيطر من بعيد على ألوان نشاطنا الإبداعي ، وذلك مهما بدا من أنها موزعة أو ممزقة أو غير مهمة في صورتها الفردية .

البحث العلمى فى الإنجليزىة

ر. ف. ليفيز

حين قرأت المقالة الافتتاحية للمحق التايمز الأدبى فى ٢٨ يونيو — وعنوانها « نتائج مالموسة » — شعرت بدافع قوى فى أن أكتب لأعبر عن امتنانى . وسرعان ما واجهتنى صعوبات عندما بدأت فى تحقيق هذا الدافع . وقد أكدت الرسائل التى نشرت فى العدد التالى أن الفرصة التى رأيت أن المقالة تتيحها ينبغى أن تنتهز ، كما أكدت إدراكى أن انتهازها ليس من البساطة بحيث يكفى فيه التعليق المباشر الذى يساعد على الخصوصية الضرورية التى ينبغى أن تتوافر فى الرسالة .

وعندما قرأت فى رسالة نشرت لفيليب هوبسباوم اقتراحاً ختامياً يقول : « قد يكون الوقت مناسباً الآن لإجراء بعض الأبحاث فى طبيعة البحث الأدبى » تحركت نفسى إلى موقف يمكن أن نسميه موافقة . غير أننى رأيت أنه لا يشاركنى الإحساس الذى كان ولا يزال يقاقتنى ، وهو الإحساس القوى بالأسس التى استجبت من أجلها لمقابلة ملحق التايمز الأدبى ، والحاجة الملحة إلى الحصول على اعتراف بهذه الأسس . هذا الإحساس هو الاعتقاد بأن التفكير فى طبيعة البحث العلمى كما ينبغى أن يفهم فى كليات دراسات اللغة الإنجليزية فى الجامعة أمر لا يحتمل التأخير . وتعلن هذه العبارة الأخيرة عن وجهة نظرى فى أن الأجوبة الصحيحة عن الأسئلة التى نحن فى حاجة إلى أن تسأل لا يمكن التوصل إليها إلا إذا دعم الاهتمام بطبيعة البحث الأدبى ، وقام التفكير فيه على أساس أنه اهتمام بالمفهوم السديد للتربية الحرة وللجامعة .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذى جعل من الواضح لى أن هوبسباوم لم يشاركنى عمق اعتقادى كان تفاؤله بصفة عامة . وقد تناول النقد الذى صاحب المقالة الافتتاحية ، وخلق مناسبتها ، بعض الإنتاج العقيم بصورة مقبوضة فى العمل الأمريكى الأكاديمى . وقد لاحظ هوبسباوم فيما يتصل بذلك النقد أن « الناقد .. ربما كان يهاجم شيئاً ميتاً بالفعل » . ويمثل رد فعلى لهذا التعليق قولى « ما أسهل أن يقال هذا » . وأعنى بهذا أن ثمة « أكاديمية » تتهددنا ، وعلينا أن نأخذ بعنف حذرنا ضدها ، وهو نوع من « الأكاديمية » ثبت وتحصن بحكم القانون فى أمريكا . وأصبحت قوة الاتجاه إليه متزايدة ، وتطورات الحضارة تعضده عن طريق التأثير الأمريكى . وينبغى أن نتذكر أن كثيراً من الأكاديميين

الذين تسيطر عليهم السياسة عندنا ، وكثيراً من شبابنا الواعد ، قضى وقتاً ما في جامعات أمريكية . ولا يلغى فكرتي التي أحاول التعبير عنها — والتي أعلم أنني لست وحدي في الشعور بها — تذكرنا أن هناك كتباً جيدة قدمت على أنها رسائل دكتوراه من كبردج ، أو التأكيد على أنه يبعد أن يكون لدينا تكاثر لهذه الأنواع من صناعة الدكتوراه السمجة التي تتم في جرأة وفضاظة .

ومهما يكن ثمة مما يقال عن هذا التذكير أو التأكيد فقد لاحظت أنا نفسي في نحو الاثنتي عشرة سنة الأخيرة اندفاعاً مستمراً لتأسيس ما قد أسميه بحق طريقة البحث الأمريكية في « إنجليزية » كبردج . ومثل هذا الاندفاع — وهو اندفاع ينبغي على الإنسان أن يخافه وأن يحاربه للسبب المتقدم — لم يكن من الممكن وجوده في الأيام الخوالي لشهادات الدكتوراه ، منذ أربعين سنة فحسب ، عند ما كان امتحان كبردج في الإنجليزية له شخصيته المتميزة . ولم يفترض أحد أن البحث العلمي في كليات دراسات اللغة الإنجليزية يمكن أن يكون شبيهاً ، في مركزه وأهميته الضرورية ، بما كانت الحال عليه بالنسبة لكليات العلوم .

وكان الظن أن شهادة الدكتوراه قد نظمت مع توقع أن شباب الحريجين الأمريكيين ينتظر أن يفكروا في المستقبل في الهجاء إلى إنجلترا بدلا من الذهاب إلى ألمانيا . وبالمصادفة (على ما يبدو لأن بلفور أو أي إنسان غيره ممن ساعدوا على هذه الفكرة كان من الصعب أن يفكر في الدراسة النقدية للأدب الإنجليزي مما كنا ملتزمين به على أنه مجال أكاديمي متصل بالموضوع) أقول بالمصادفة استفدنا نحن أصحاب امتحان كبردج في الإنجليزية من الوضع الجديد لأبحاث الدكتوراه . وقد ثبتنا بسرعة معنى واضحاً للطريقة التي يمكن أن يجعل بها مفيداً حقيقة . وقد أرسينا التقاليد المناسبة في عشر سنوات أو اثنتي عشرة سنة . وأنا أقول « نحن » — وهي كلمة مناسبة غير محددة — لأشير كما توضح الكلمة إلى عدم « الرسمية » ، وإلى الحرية وعدم السلطة . وذلك لأن الأمور لم تكن تتم عن طريق اللجان والتقارير والمجالس واللوائح المنظمة . وقد نُظر إلى البحث العلمي في اللغة الإنجليزية على أنه أمر يوفر فرصاً للرجال والنساء الذين أظهرُوا امتيازاً في امتحان « اللغة الإنجليزية » ليواصلوا تعليمهم ، وليكتشفوا اهتماماتهم وقدراتهم ، وليتعلموا كيف ينهضون بكيان متماسك من التفكير الإيجابي في ارتياد موضوع مناسب أو حقل مناسب ، وباختصار ليحسنوا من قدراتهم على مناقشة الأدب مع التلاميذ الأذكياء الذين هم دون التخرج ، وذلك ليساعدهم على السير في دراستهم على نحو مفيد ، وليستخلصوا خيراً ما يمكن من الفرص المتاحة لهم .

وقد بدا لنا أن هذه هي القصة المباشرة البسيطة التي يمكن تقديمها لقصة « البحث » في الإنجليزية .
وهي الإجابة المختصرة عن السؤال القائل كيف كان مكانه في نظام الأشياء التي كانت موضع التفكير .
لكن القصة الوافية تستلزم بالطبع أكثر من هذا بكثير . وتثير تعقيداً خاصاً من الاعتبارات .
وعندما أخرجت مجلة « الفاحص » — عن طريق تقريب هذه الأمور — بعثت القوة الكامنة في كلمة
« نحن » . وهناك أمران ينبغي أن يقررا فيما يتصل بهذه النقطة :

١ — كان كتاب « القصص والجمهور القارئ »^(١) الذي كتب على أنه رسالة دكتوراه في كلية
اللغة الإنجليزية حقيقة كبرى متصلة بالموضوع وراء تأسيس مجلة « الفاحص » .

٢ — صدرت مجلة « الفاحص » عن تجمعات غير رسمية لمجموعة من طلبة الأبحاث التقوا حول دفء
الصداقة بصفة اجتماعية في سبيل مواصلة اهتماماتهم الذهنية .

ولو لم يوجد امتحان كبرديج في الإنجليزية وما يتصل به من فكرة « البحث » التي تمثل صداها
في مستوى الدراسات العليا ، لما وجدت مجلة « الفاحص » . والحق أن المجموعة التي أصدرت « الفاحص »
— أيام كان المشروع الحديد يولد ويؤسس — كان لها اتصال كبير بإرساء تقاليد كبرديج المتميزة في
« البحث » في اللغة الإنجليزية . ويمكن أن يتضح ذلك حتى من تقليب أجزاء مجلة « الفاحص »
في استرخاء . وكان لعدد من الذين ترددوا على هذه البيئة موضوعات يمكن أن يقال بحق إنها كانت
متأثرة بكتاب « القصص والجمهور القارئ » . والحق أنه لولا أن المسئولين الموجودين في السلطة في الكلية
الإنجليزية لاحظوا تأثيراً « محرماً » لذلك ، وحكموا على عزيمته أن تثبط في صراحة ، مصممين على
أن هذا النوع من الأمور لا يمكن أن يسمح له بالاستمرار ، لولا ذلك لكان لكبرديج قبل الحرب
مدرسة دون شك — ولأنها مدرسة غير رسمية — يشار إليها هذه الأيام بشكل مرض على أنها « علم
الاجتماع الأدبي » .

ولا أريد أن أقول إننا قصدنا أن يكون كل « بحث » من هذا النوع ، بل إن العكس هو الصحيح
إلى حد كبير . وقد حدث تأكيد على « الأدب » و« النقد » ، وكان اهتمامنا بأنواع من الدراسة لا تقع
مباشرة تحت النقد الأدبي ، ولكن الإدراك الأدبي النقدي يكون منها جزءاً ضرورياً وأساسياً .
وقد مضى قدماً في كبرديج ذلك النوع من الدراسة الذي حركته مجلة « الفاحص » كثيراً وغذته ،
وذلك شيء ساعد عليه التخلص من إلحاح المضايقات الرسمية للحياة . ويمكن أن يرى نتاج ذلك

— بطريقة مباشرة وغير مباشرة — على نحو واسع في أجزاء « الفاحص » .

ولقد أشرت إلى « الفاحص » على هذا النحو لأن ذلك أمرٌ ضروري فيما يتصل بالنقطة الأساسية التي أريد أن أعالجها . ومن المتفق عليه — فيما أرجو — أنه كانت ولا تزال هناك حاجة إلى التفكير في طبيعة البحث العلمي في اللغة الإنجليزية كما أشار هوبسباوم . فمن الواضح مثلاً فيما نحن بصدد أن عبارة « مساهمة أصيلة في المعرفة » عبارة سيئة الحظ بشكل ماحوظ ، وأن البحث في كليات اللغة الإنجليزية لا يمكن أن يكون له شبه قريب بالبحث في العلوم . والبحث من ناحية أخرى إذا أدرك بطريقة صحيحة (وهناك ترخص في استخدام المصطلح) له دور ضروري يلعبه . هذا إذا كان لكليات اللغة الإنجليزية أن تصير إلى ما ينبغي أن تصير إليه ، بتوليد مركز للوعي الإنساني ، والإدراك ، والمعرفة ، والحكم ، والمسئولية . مما يجعلها حقاً جامعة ، أي أكثر من مجرد تنظيم أقسام متخصصة . . .

لقد قلت في محاضرة « رتشموند » التي ألقيتها بعنوان « الثقافتان » (وسأذكر اقتباساً قصيراً ويمكن أن يستوفي السياق أي إنسان لديه اهتمام كاف) :

« لا بد أن يكون ذلك العمل في أقسام العلوم مرتبطاً عن قرب بالجبهة الإنشائية التجريبية . ويوجد في كلية اللغة الإنجليزية الجامعية بنفس الطريقة جبهة خلاقة ينبغي أن تكون الكلية على أوثق اتصال بها في وظيفتها وطبيعتها . وليس في ذهني الفكرة الشائعة شيوع « الموضة » التي تقول إن المؤهل الصحيح لوظيفة التدريس هو أن يكون المرء شاعراً أو روائياً ناجحاً من الناحية التجارية . إن في ذهني ما وقفت وتقف من أجله مجلة « الفاحص » ، والعمل الخلاق الذي قامت به على الحدود « الثقافية — الذهنية » المعاصرة في التمسك بالوظيفة النقدية » .

وما أصر عليه هو أن الفكرة التي تحكم « البحث العلمي » الذي نحتاج إليه في الإنجليزية لا يتوصل إليها بمحاولة إيجاد صيغة ملائمة تخدمنا خيراً من عبارة « مساهمة أصيلة في المعرفة » في وصف الرسالة الجيدة ؛ إذ إنه من الواضح أن هناك عدداً من الأنواع المقبولة منها . إنما ينبغي أن يفكر في « البحث » مرتبطاً بفكرة كليات اللغة الإنجليزية كلها . وطالب البحث الذي يمثل هذا (ويتصل بما نحن فيه إلى حد كبير أن نتكلم عنه أو عنها) ينبغي أن يكون أمراً على قدر من الامتياز العقلي ، والإقدام غير العادي ، والاعتماد على النفس ، وأن يكون قادراً على أن يقترح على نفسه موضوعاً يستحق البحث ، وأن يقوم بتنفيذه ، وأن يكون شخصاً يتجه وجوده في الجماعة إلى تقويتها بوضوح في الطريق الذي ينبغي أن تكون عليه بوصفها بيئة الاتصال الخلاق .

وعن طريق واحد فحسب هو طريق التمسك بحياة مثل هذه الجماعة وتقويتها يمكن التفكير في المشكلة التربوية نفسها — المشكلة الجامعية للتربية الإنسانية — دون إحساس يشبه اليأس . وبالطبع فإن توفير منهج قد فكر فيه بذكاء أو حقل بحث للطلاب متحرر من المتطلبات المخيبة للآمال أو المضيعة للوقت شيء يهم الطالب على نحو مباشر وأوضح ما يكون . ولا تقل أهمية ذلك للمدرسي الطالب ومرشديه عن أهميته للطالب نفسه . إنه يهمهم لأنه يجعل بإمكان الأذهان الناضجة القدرة على إصدار حكم من الدرجة الأولى ، والقدرة على الفكر الخلاق ، أن تواصل تطوير اهتماماتها هناك ، وتستمد (بالنسبة لأحسن المدرسين) بواعث من التدريس ومن الاتصال عموماً بالطلاب الذين هم دون التخرج ، وهم يمثلون الذكاء الحي المنتظر المحايد .

إنه بجانب من مهمة طلبة الأبحاث أن يكونوا بين أعضاء الجماعة القدامى ، وإن لم يصفقهم متصلين بعالم الشباب وظيفة ضرورية في التوصيل . ويعنيهم أيضاً بالقدر نفسه — وهذا أيضاً لصالح الطلبة الذين هم دون التخرج — أنه ينبغي أن يقع عليهم عبء معقول في التدريس يقومون به . إنهم في الواقع عنصر ضروري في الجماعة العامة التي ينبغي أن تكون « للإنجليزية » في الجامعة ، هذا إذا كان للإنجليزية أن تؤدي وظيفتها بصفتها دراسة إنسانية أساسية تحتل مكانة مهمة بالنسبة للعلوم . وهذه الجماعة العامة تجعل من الممكن لطلاب دون التخرج أن يحصل على دراسة عليا لا يمكن عند بحث طبيعتها وإمكاناتها أن تقدم على نحو كاف في قالب المناهج وأنواع التعاميم فحسب . ويقع تأكيد عموماً على التفاعل الكلي التعاوني الذي يشكل هذه الجماعة ، وبخاصة على الدور الضروري فيها لطلاب البحث — أقصد النوع الصحيح من طلاب البحث — هذا إذا كان للعمل في الكليات الإنجليزية أن يستجيب بجدية إلى معناه بصفتها « متصلاً بالجبهة الخلاقة » .

إن ثمة معركة ينبغي أن تنشب في كل مكان ، وفيما يتصل بمسألة البحث هذه ينبغي — كما قلت بوضوح — أن تنشب في كمبردج . إن تقاليد البحث الحية الفعلية التي استفادت منها الإنجليزية كمبردج كثيراً كانت صامتة وغير رسمية . والدافع الذي أشير إليه مقصود ، وموحد ، وعنيد ، وهو يهدف إلى نص رسمي وقانوني جديد يصل في الحقيقة إلى تأسيس شيء يشبه « مدرسة الحريجين الأمريكية » . ومن عادة المروجين لهذا — ولا يبدو أن إشارة البعض إلى أنه لا مقارنة مشروعة ثمة تزعمهم — أن يقوموا بإحصائيات يوضحون بها عظم نسبة طلبة الأبحاث في جامعات أمريكا بالمقارنة إلى كمبردج . لكن المناقشة تبدأ بملاحظة إنسانية عن ذلك الاهتمام العطوف بجماعة طلبة الأبحاث المطحونين الذين

قبلوا للبحث في الإنجليزية ، ولكنهم لا يستطيعون أن يواصلوا أبحاثهم ، وهم يحتاجون إلى كثير جداً من المساعدة . لقد وجدت أن كل طلاب الأبحاث الأذكاء الذين التقيت بهم يستاءون من الاضطرار إلى مثل هذه المساعدة ، ويتجنبون — على قدر ما يستطيعون — هؤلاء المساعدين الذين ينظمون الحملات ويعرضون المساعدة .

ومقياس التسليم بأن طالب الأبحاث يحتاج إلى مساعدة موضح في الاقتراح بأن المحاضر الجامعي الذي يتحمل عبء الإشراف على ستة من كليات الأبحاث ينبغي أن يعنى من مجموعة من مجموعات المحاضرات التي يتقاضى نظيرها راتبه . وقد علق البعض على هذا بأن الخريج الذي يحتاج إلى هذا القدر من المساعدة كان ينبغي ألا يقبل مطلقاً ضمن طلبة الأبحاث . ومن المؤكد أن المرء يستحضر هنا المعيار الذي لم يشك فيه أحد بعد ، وهو أن الطالب الذي يقبل ضمن طلبة الأبحاث ينبغي أن يكون حاصلاً على الدرجة الأولى في امتحان كبردج ، ومحكوماً عليه بأنه قادر على تحقيق استقلال قوى ، واعتماد على النفس ، وكل ما يحتاج إليه في مسألة المساعدة صلة ثابتة بمشرف ملائم يستطيع أن يلجأ إليه بين الحين والحين للنقد والنصيحة . وكل الجواب الذي يحصل الإنسان عليه على هذا مجرد انحناء مؤدبة للمثال الذي شاخ وتذكير بالواقعية . ويقال لنا إن على الجامعة واجباً جديداً ؛ فهناك جمهور محقق يتزايد باستمرار من الهنود والأفريقيين ، و مواطني الكومنولث عمومياً ، والشرقيين الذين يطمحون إلى أن يصبحوا مدرسين للأدب الإنجليزي في الجامعة ، وهم لذلك لا بد أن يحصلوا على الدكتوراه ، ويفضل أن تكون من كبردج . هذا مع أن من المسلم به أن عدداً كبيراً منهم لا يمكن أن يأمل في تحقيق درجة عالية في امتحان كبردج للإنجليزية حتى لو اجتازوه .

وأهمية الدافع معترف بها بوضوح في هذا الجواب . والرد على الجواب واضح ، ولا جواب عليه . ليس ثمة واجب جديد مزعوم يمكن أن يبطل واجب كبردج في التمسك بالمستوى المناسب . ولم يشك أحد في ذلك فيما يتصل بالعلوم ، وليست الإنجليزية أقل شأنًا من العلوم . ومشكلات تعريف طبيعة المستويات في الإنجليزية ، والحصول على الاعتراف بها ، والضمان القوى لها ، مسألة أصعب بالطبع . وذلك يزيد من عبء المسؤولية التي تقع على كبردج . ولأسباب تاريخية حصلت كبردج على بعض الميزات ، ولذا فإنه من المنطقي الخوف من أن المستوى إذا لم يحتفظ به هناك فإنه لا يحتفظ به في أي مكان . وفي ذهني وأنا أقول هذا الكلام الضغوط المؤذية الموجودة في كل مكان على نحو لجوج وغدار . إن الخط من قدر « البحث العلمي » على النحو المقترح لا يحرم « الجماعة » فحسب مما تحدثت

عنه على أنه عنصر ضرورى من عناصر الحياة . والمهتمون باللغة الإنجليزية فى أية جامعة ينبغى أن يدركوا بوضوح أنهم إذا سمحوا بأى شىء من هذا النوع فإن النتائج ستكون كوارث عامة . والفساد الذى يجر إليه التستر . وما هو أكثر من التستر . فى تخريج أناس على أنهم مؤهلون على نحو عال للتدريس فى الجامعة ، على حين هم بعيدون جداً عن أن يكونوا كذلك ، وغالباً ما يكونون غير مناسبين للمهمة على نحو فظيع — الفساد الذى يجر إليه تخريجهم على هذا النحو سيكون له تأثير الفساد العام .

ينبغى أن يتمسك هؤلاء المهتمون بمبدأ أن طالب البحث يجب أن يكون ذا عقلية متميزة بالتفكير النادر ، والاعتماد على النفس . وأن سمة طالب البحث الأصيل هى أن يكون لديه ما يريد أن يقوم به . لكن المشرف المتخصص فى البحث الذى يحمل بطاقاته المبوبة ، ويكون على استعداد لتوزيع الموضوعات منها ، سينتهى حتماً إلى نوع الأسلوب المقترح ، وسيكون بؤرة للخراب . لأنه سيتمكث فى كليات اللغة الإنجليزية ، وسيبقى محسوساً به فى الروح المعيز العام للجامعة ، وسيكون مدرساً فى الجامعة ، وسيمتحن طلبة دون التخرج ويدرس لهم .

ومهما يكن مما ينبغى أن نقوم به من أجل الطالب الذى هو دون مستوى طالب البحث والذى نحس أن علينا واجباً نحوه فإنه يجب أن يكون هناك عزم واهتمام لا يقبلان المهادنة لتأكيد عدم الطغيان على المستويات ، على أى نحو ، وعدم المساس بحقوق طالب البحث الأصيل . وسيكون هذا صعباً ، ولكنه من الواضح على نحو مؤكد أن أى حل وسط فى هذه المسألة سيكون حمقاً .

والحاجة الملحة فى الوقت الحاضر أن « الإنجليزية » ينبغى أن تؤدى الدور الذى التزمت به ، وهو أن توفر شيئاً حقيقياً لا بديل عنه ، ونظماً أصيلاً — دون موارد — ينال تقدير العلماء .

القسم الثاني

الاتجاهات النقدية في فرنسا

ريمون بيكار

دعنا نسلم بأن النقد الحديث ، الإنجليزى والأمريكى ، معروف على نحو محدود جداً في فرنسا . أما تأثيره فيمكن أن يكون محدوداً من الناحية العملية . وليس النقد الفرنسى الحديث بدوره أكثر انتشاراً في إنجلترا وأمريكا من نظيره في فرنسا . لذا فإن عملاً أمريكياً مهماً جداً في النقد الحديث هو كتاب ويليك وارين « نظرية الأدب » (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٥) لا يشتمل في قائمة مراجعه على كتاب جين بولان « زهرة التارب » ، ولا على كتاب كلود إدموند ماجنى « نعل إمبردوكليس » ؛ مع أنهما يعدان دون شك من أهم الأعمال النقدية التي نشرت في فرنسا في الخمسة والعشرين سنة الأخيرة .

وإذا نحينا ذلك جانباً ، على أية حال ، فإن الجهل الفرنسى بوجهات النظر النقدية الحديثة ، إنجليزية وأمريكية ، يظل مدهشاً في شكله ؛ هذا إذا وضعنا في الحسبان جمهور الأدب الإنجليزى والأمريكى الكبير الموجد في كل المستويات . إن د . هـ . لورنس وفوكتر^(١) جزء من ثروة القارئ الفرنسى العادى ، فلماذا لا يكون على وعى إذن بالنقد المعاصرين لهما ؟ لقد سلخ شيكسبير مائة وخمسين عاماً كى يعبر المانش إلينا (ويا لها من حالة تلك التى وصل عليها !) وعند ما يسلمح ألبى Albee اليوم مائة وخمسين يوماً فحسب ليعبر المحيط الأطلنطى فإننا نتساءل لماذا لا يأتى النقد المحدثون معه ؟

والنقطة الأولى التى تذكر في هذا الصدد أن قليلين جداً من الناس مهتمون بالنقد ، ونحن بهذا نطرح جانباً القارئ الذى يهتم حقاً بالمقاييس التى يستخدمها في اختيار الكتب والحكم عليها . وفي الوقت الذى تروق فيه رواية لما لجمهور كبير ، نتيجة الدراسة النقدية فحسب إلى ذلك العدد المحدود الذى يرغب حقاً في التفكير فيما يقرأ والتخطيط له ، وبعبارة أخرى إلى المشتغلين بتدريس الأدب والمثقفين والنقاد . ولما كانت الحالة على هذا النحو ، وكان الناشرون غير أبطال ؛ فإن من الطبيعى أن أعمالاً من هذا النوع لا تسوّغ تكاليف ترجمتها . وهذه الأعمال متاحة بالطبع في اللغة الإنجليزىة ،

(١) (١٨٩٧ - ١٩٦٢) .

ولكن الجمهور الفرنسى القادر على قراءتها فى هذه اللغة أقل حتى من الجمهور الإنجليزى والأمريكى القادر على قراءة نظيرها بالفرنسية . زد على ذلك أن الأمثلة المستخدمة فى هذه الأعمال تكاد تقتصر على الأدب الإنجليزى ؛ ففى الكتاب المشار إليه آنفاً إشارتان إلى بوالو فى مقابل ثلاث وعشرين إشارة إلى بوب ، مع أن الأدب الإنجليزى ليس معروفاً فى الأغلب للقراء الفرنسيين ، ، وأخيراً هناك اعتقاد واسع بأن المدرسة النقدية مرتبطة على نحو أو آخر بالأدب الذى يمدّها بقضاياها ؛ فالطرق النقدية التى تناسب أدب شيكسبير أو كوايردج أو مرديث^(١) لا تناسب أدب راسين^(٢) أو لامرتين^(٣) أو هويسمان^(٤) . ويعتقد — بالحق أو بالباطل — أن هناك بالنسبة لأدب أية دولة طرقاً نقدية قومية تتصل بها . وهذا هو الحال بصفة خاصة فى فرنسا ذات التقاليد النقدية القديمة القوية ، وذلك على الرغم من أن هذه التقاليد غير كافية فى بعض الأحيان . وتمثل هذه التقاليد كياناً من العمل يحتوى على قليل جداً من الأفكار المستعارة من نقد ما خارج فرنسا والمطبقة على النقد فيها . ويبدو أن عقدة السيادة الفرنسية التى أرسيت قديماً فى حقل الفكر والفلسفة تحرم على الفرنسيين استيراد أفكار نقدية تساعد على الفهم على نحو أفضل .

ويحسن الفرنسيون صنعاً — على كل حال — أو أنهم تأملوا المثال الإنجليزى — الأمريكى الذى يجعلهم أكثر وعياً بالمشكلات الموجودة فى نقدهم ، ويبين لهم أن بعض أهدافهم وردود الفعل الموجودة لديهم ليست بدون أشباه فى أماكن أخرى . إن النقد الفرنسى يعانى أزمة خطيرة ، يزيد فى خطورتها أنها ترقد تحت السطح ، وأنها تعبر عن نفسها فى شكل حقائق الحياة أكثر مما تعبر عن نفسها فى أذهان الناس .

هل ينبغى أن يكون ثمة نقد ؟ ماذا ينبغى أن يكون عليه موضوعه ؟ ماذا ينبغى أن تكون عليه مناهجه ؟ إن الموقف مضطرب جداً والتشبث الأعمى بالتقاليد طاغ تماماً ، وعدم المبالاة لدى قسم كبير من الجمهور كامل للدرجة أنه لا يفكر أحد فى أن يسأل مثل هذه الأسئلة ، ولا يجرؤ على أن يسألها . والإنتاج اليومى للكتب هذه الأيام كبير للدرجة أن نقاد الأدب فى صحفنا لهم الخيار فى أن

(١) (١٨٢٨ - ١٩٠٩) .

(٢) (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .

(٣) (١٧٩٠ - ١٨٦٩) .

(٤) (١٨٨٤ - ١٩٠٧) .

يكونوا متصوفين أو دجالين ، مع أنهم حقيقة يكونون في معظم الأحيان في مكان ما بين الحالتين .
ولأن هؤلاء النقاد يعانون نقصاً في الصفة التي لا بد أن تتوفر في أي باحث حقيقي . فإن لديهم الاتجاه
نفسه الذي لاحظته في أمريكا وهو حصر اهتمامهم في الأدب الحديث . فالأدب الفرنسي يبدأ عندهم
برامبو^(١) . وقد سألتني أحدهم حقيقة منذ سنوات - وبمنتهى الجدية- هل كتاب « أميرة دي كليف »^(٢)
La Princesse de Clèves يستحق القراءة ؟

وقد قرأ المضطلعون بتدريس الأدب الأعمال الكلاسيكية لكنهم لم يعودوا متأكدين مما ينبغي أن
يقوموا بتدريسه . هل ينبغي أن يقوموا بتدريس حياة الكاتب ؟ أو التاريخ الأدبي للعصر المدرس
وبالطريقة نفسها التي يدرس بها تاريخ الاقتصاد ؟ أو يقومون بتدريس تاريخ الأفكار ؟ أو فلسفة
فن الكتابة ؟ أو سيكولوجية المؤلفين أو شخصياتهم ؟ أو مآل الإبداع الأدبي ؟ أو فقه لغة المعجم
الشعري ؟ أو ماذا ؟ والدراسات النقدية في الواقع تتناول كل هذه الموضوعات . وتتناول كثيراً
غيرها أيضاً .

وعلى كل حال بدأت حركة مناوئة للتطبيق المبالغ فيه لنقد السيرة الذاتية ذي الوضع الثابت الحصين
في فرنسا . وهي حركة سلبية على نحو ما ، ولكنها ليست عديمة الأهمية بحال . وتفضل هذه الحركة
رجوع إلى العمل نفسه كما هو الحال في النقد الأنجاو- سكسوني المعاصر . وقد ثبت أخيراً أن حياة
الكاتب لها فائدة قليلة في شرح عمله ، وأن الأقوال الاستنتاجية المتعلقة « بالإبداع » تلتقي ضوءاً قليلاً
على عملية الإبداع نفسها ، وضوءاً أقل على العمل الأدبي الناتج عن هذه العملية . وكل الذي يفيد
الدرس القديم عن التفاحة التي تنتج التفاح - والتي رأت فيه المدرسة النقدية في القرن التاسع عشر التوضيح
الكامل - أنه يجعل الظلمة أكثر ظلاماً ، لأن لغز الخلق وأهمية التفاحة يظلان دون حل على نحو كامل ،
وليس هناك ما يمكن أن يسمى « سبباً » - إذا فكر المرء قليلاً - في أن شجرة التفاح ينبغي ألا تثمر
إجمالاً أو مشمشاً . وقد كان سانت بييف مستولاً أكثر من أي إنسان آخر عن هذا الخلط بين حياة
المؤلف وعمله . والغريب - مع هذا - أن مكانته لا تزال على حالها . لا يزال سانت بييف الشخصية
العامة التي تقرر مصير الأدب ، والتي ثبتت في زمانها أقدام الحكم الخاطيء تماماً عن بلزالك^(٣)

(١) (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

(٢) لدام دي لافايت (١٦٣٣ - ١٦٩٣) نشرت سنة ١٦٧٨ .

(٣) (١٧٩٩ - ١٨٥٠) .

وهوجو^(١) وستندال وتوكوفيل^(٢) وبودلير : لا يزال هو القديس الرائد لمعظم النقاد الفرنسيين . والحق أن الفصل الجذري بين عمل الكاتب والكاتب نفسه ، والذي أظنه أنا شخصياً أمراً مرغوباً فيه في حالات كثيرة جداً ، والذي فرضته المصادفة في حالات هومير وس ولوقريطس وشيكسبير ، هذا الفصل لا يزال بعيداً جداً عن أن يكون مقبولا بصورة عامة في فرنسا .

وثمة أسباب عدة لهذا . فالناس — قبل كل شيء — يعشقون السير الذاتية التي يجدونها أكثر تشويقاً من أعمال الشخص الذي يقرأون عنه . وعلاوة على ذلك هم من البساطة بحيث يعتقدون أن المؤلف قد وضع في عمله تلك المغامرات الدافئة التي تخيلها كاتب سيرة حياته أو اكتشفها في حياته . وحب الثروة التاريخية ، والتفاصيل الغريبة التي يفضل أن تكون متصلة بالفضائح مسائل شرهة جداً لدرجة أنها لا تتطلب من الناقد أقل من أن يكون بطلاً إذا أراد أن يتخلص منها جميعاً . ويزيد في صحة هذا الكلام أن بروسست — على سبيل المثال — مع تنديده بسانت بييف قد أشار إلى هذه الأهمية الإنسانية العظيمة التي توجد في أتفه الأقوال المأثورة وفي أتفه ثروة « البوايين » . وعلى هذا النحو يبقى اعتبار الكاتب نفسه اعتباراً مهماً ، مع أن هذا نفسه متعلق باعتبارات تسمى هذه الأيام اعتبارات سيكولوجية . ويتعمق ناقد التحليل « النفسى » في سلوك المؤلف ووجهة نظره ، مفتشاً عن أمارات هذه العقدة أو تلك . وباستعراض العقد يمكن أن ينظر إلى العمل بسهولة على أنه تعبير عن سيكولوجية المؤلف على نحو مستمر بشكل أو آخر . ودراسة جان بول سارتر عن بوداير مثال من أكثر الأمثلة تدميراً لهذا المنهج « الشخصى » . لقد أعادت هذه الدراسة بناء العالم النفسى لبوداير بطريقة تدعو إلى الإعجاب ، ولكنها لم تفعل شيئاً لكى تشرح كيف كتب بودلير « زهور الشر »^(٣) بالذات ، ولماذا كتبه ، وما هو « زهور الشر » . وليس من الصعب أن نرى التحكم الذى لا طائل تحته ، والتخيلات غير الحقيقية التى يمكن أن يسلم إليها مثل هذا النقد ، وذلك عندما يوضع الكتاب الذين ماتوا من قرون — والذين يعرف شيء قليل عن ظروفهم — على مخدع المحلل النفسى . ويزيد من كونه كذلك أن قليلين جداً من النقاد لديهم قدرات سارتر بصفته عالماً نفسياً .

وحين نتحول عن هؤلاء الذين ينغمسون في الأقوال المأثورة ، والذين يتركون أنفسهم لاندفاعات

(١) (١٨٠٢ - ١٨٨٥) .

(٢) (١٨٠٥ - ١٨٥٩) .

(٣) نشر هذا الديوان سنة ١٨٥٧ .

التحليل النفسى الطائشة ، نجد بين النقاد الفرنسيين اتجاهات أكثر ثباتاً في السير على منهج السيرة الذاتية ، وإن تنصلت منه في الظاهر . والوظيفة المعترف بها في دراسة القوى الأساسية لبديهة الكاتب وبناء تفكيره وزوع حساسيته غالباً ما تقود النقاد إلى أن يضعوا العناصر المستخلصة من الشخصية التاريخية للكاتب والعناصر التي يكشف عنها في إنتاجه الأدبي على المستوى نفسه من الأهمية . وقد يذهبون إلى حد تجميع ذلك في أفكار غامضة عامة . ومرة أخرى نجد لدينا خلطاً بين الشخص وعمله . ويبدو لي أن الفكرة التي يعبر عنها بكلمة « اهتمام » — وهي بصفة عامة فكرة وجهة نظر الإنسان العامة — فكرة غامضة بل خطيرة . وأشد من ذلك خطورة « الإهتمام » غير الواعي . وهذه الفكرة مشروعة بمقدار ما تجعلنا قادرين على تحديد روح العمل بناء على الهدف الذي يحققه هذا العمل ، أو يصعبه ، أو يعلن عنه في آن واحد . وهي خطيرة عندما تبني مقدماتها وحججها المنتحلة على سيكولوجية الكاتب التي توصل إليها الناقد ، والتي هي تعسفية على نحو أو آخر .

وأظن من جانبي على عداء ثابت لنقد السيرة الذاتية ، اللهم إلا ما يكشف منه عن وجهة نظر الكاتب فيما يتصل بالمشكلات الاجتماعية ، ومن ثم يسهم في الدراسة الاجتماعية للأدب . وأكثر ما يصدمني في الأعمال الحديثة التي تسهم في الموضوع — وبخاصة أكثرها بريقاً — أن العمل الأدبي نفسه ينحدر إلى أن يكون مجرد تكأة لمقولة نفسية أو فلسفية تنبؤ عنه في الواقع ؛ إذ يكون الهدف هنا هو التعليق على الحالة الإنسانية ، والكشف عن رؤية ميتافيزيقية ، أو سيكولوجية معينة ، هي رؤية الناقد لذاته . إنه دراسة عملية الإبداع الأدبي عموماً لكنه ليس شرح العمل . ويزعم النقاد أنهم يعودون إلى النص ، ولكنهم في الحقيقة يعالجونه على أنه مصدر لوثائق وأغراض وأمارات من كل لون . وهم يرون في النص ما وراءه فحسب أو ما هو أبعد منه أي « خطته » ، وبعبارة أخرى يعالجونه كله على أنه خطوة ضرورية — على نحو ما — نحو شيء آخر . ويبدو لي هذا النقد على أنه لا يستحق اسم « أدبي » . وكل ما هنالك أنه يأخذ شواهد ونقطة انطلاقه من الأدب . ومن الخير أن يسمى علم نفس أو علم أجناس أو ظواهر أو ما إلى ذلك مما هو عليه بالفعل . وهو يكشف عن النقص في اهتمامه الحقيقي بالأدب بوضع كل أنواع الكتابة في مستوى واحد ، الأمر الذي يترتب عليه وضع ملاحظة خاصة مكتوبة بغير عناية وبسرعة إلى جانب نص مكتوب على أنه جزء من عمل منظم معنى به . ولما كان ما تعطيه هذه القطعة أو تلك من نواح نفسية أو غير ذلك هو المهم فإن خصائصها الأدبية لا يكاد يحسب لها حساب . وليس ثمة عناية توجه إلى بناء العمل أو هندسته . وكل ما يأتي من المؤلف يكوم

في حطام من الإشارات التي لا يميز بينها أي حكم أدبي . وإذا زعم بعض رواد هذا النوع من النقد أنهم يهتمون بالبناء فإن هذا البناء على وجه التأكيد ليس بناء أدبيًا .

وهكذا فإن من أخطر الاتجاهات في النقد المعاصر اتجاه البعد عن الأدب . وقد رأيت أنا - على العكس من ذلك - أن الواجب الأول على الناقد الأدبي أن يركز كل اهتمامه على العمل الأدبي الذي أنظر إليه على أنه غاية في ذاته . . غاية كاملة ومطلقة . وأعتقد ، ككثير من الإنجليز - الساكسون ، في دراسة الأدب من الداخل بالتركيز على خصائصه الداخلية . وطبيعي أنه من الخطأ إهمال البيئة أو الحالات الاجتماعية ، وينبغي ألا يتجاهل المعنى التاريخي كذلك ، مع أنه ليس من الضروري الموافقة عليه . لكن على الناقد أن يعود دائماً إلى العمل نفسه وإلى العالم الأدبي الذي ينتمي إليه مادام هذا العمل يشكل وحدة مستقلة تبرر نفسها . ذلك لأن العمل الأدبي - قصيدة أو رواية - مكثف بنفسه ومزود بطاقة الخاصة ، وهو يحتوي على مفاتيحه الخاصة . وتظهر هذه الصفات ببساطة عن طريق فحص النص ، فالنقد يبدأ وينتهي على أنه تنوير للنص . . على أنه شرح النص . explication de texte .

لكن ماذا نشرح ؟ ذلك هو المجال الخاص للأدب الذي يكون قادراً فيه على إثارة متعة جمالية وتوصيل رسالة ذهنية في الوقت نفسه . وهو أكثر الفنون جميعاً ذهنية في تعبيره ، وأكثر أنواع النشاط الذهني جميعاً فنية . ويمكن لغز الشعر على وجه الدقة في قدرته على جمع الصوت إلى الإحساس ، والفلسفة إلى الموسيقى . وكل الأدب شعر إلى حد ما . وهكذا يحاذي الناقد بخطر من جانبيين ؛ فحجب الفن يكتفي بالنقد الشكلي الذي يستخرج ما في اللغة والإيقاع من ألوان الجمال بغض النظر عن المعنى ، والفيلسوف يبحث عن المعنى ليس غير ، والجمال نفسه يمدده فحسب ببعض العناصر للوصول إلى نوع ما من التشخيص . وإذا كانت الفلسفة تتجه هذه الأيام إلى أن تصبح مختلطة بالأدب فليس ذلك سبباً يسمح للأدب لنفسه من أجله أن يختلط بالفلسفة ، ولا للنقد الأدبي أن يختلط بالنقد الفلسفي . وإذا كان للنقد أن تكون له قيمة ما فلا بد أن يكون كاملاً ، وعلى ذلك علينا أن نرسي فكرة « المعنى الأدبي » . ولا بد في دراسة المعنى الثابت للعمل الأدبي وتشابك الموضوعات وأصول التطور أن يكشف الناقد في توتر الفن وتوازنه عن هندسة رائعة وعملية في الوقت ذاته . وهذه البلاغة العملية تفهم على أحسن وجوهها إذا وضعت بإزاء نماذج أدبية معينة أسهمت هذه البلاغة في تشكيلها . إننا في حاجة إلى إعادة تقويم « نقد الأنواع » Critique de genres وهو ما يسميه ويليك « النوع الأدبي » . وعلاوة على ذلك

— وهذه هي النقطة الثانية — ينبغي أن تكون الدراسة الفنية للعمل الأدبي مصحوبة بنوع من علم النفس يتناول تأثير العمل على القارئ ، وهو ما تشرحه هذه الدراسة وتدافع عنه . ويتطلب العمل مجرد واقعية في الذهن الذي يعيش فيه ، والذي يصبح فيه تجربة لا يمكن الاستغناء عنها . وموضوع النقد هو إثراء هذه التجربة بتوفير أساس موضوعي لها . ولابد أن تقام صلة واضحة بين العمل الأدبي في تماسكه الداخلي وبين التأثيرات التي يحدثها في نفس القارئ الذي يتجه إليه .

ليس لدى الناقد سبب إذن يجعله ينسحب إلى حالة من الصغار الذي لا فائدة فيه . وهو لا بد له أن يحترم — بالطبع — التماسك والقيمة الخاصة للعمل الذي يدرسه ، وألا يعدّه مادة لرغبته الخاصة في الثروة . وعليه ألا يقال من شأن هاتين الناحيتين ، وألا يلجأ إلى عقده المعتادة في مواجهة الذهن المبدع . وعلى كلّ فإذا كان دوره أن يكون قارئاً جيداً كما رأينا ، فإن الكتب إنما كتبت من أجله . إن الكاتب يحتاج إلى جمهور لكي يحقق نفسه ، أو لكي يبررها على الأقل . وثمة مشكلة إنتاج في الأدب ، وهي بعيدة عن أن تكون مجرد مشكلة اقتصادية . والناقد يمثل المستهلك . إنه يتغذى بالكتب ، وهو الذي يتذوقها ويقدرها . غير أنه من المهمات الصعبة أن تستمع وأن تكون في الوقت نفسه "حكماً على ما تستمع إليه .. أن تكون فاحصاً للأدب دون أن تتوقف أيضاً عن حبه .

النقاد واستقلال القدرات

هانز ماير

« على الرغم من كل الشعراء الذين كتبوا دعاية فعالة
لشعرهم فإنه ما يزال هناك كلام كثير يقال عن استقلال
القدرات » .

هارى ليفين

إن الدكتور ليفين على حق بالطبع ؛ فالكاتب الفاشل أو الساخط الذى يتحول إلى ناقد لكى
يدلى برأيه الخاص فى عمل زملائه ، أو لكى يدين هذا العمل لأنه لم يكتب على النحو الذى كان
سيكتبه به هو نفسه ، ليس مجهولاً أيضاً فى تاريخ الأدب الألمانى . ويستطيع المرء أن يستحضر فى
هذا النطاق بعض الأسماء المعروفة جيداً . كتب كرستيان ديترشى جرابى^(١) - على سبيل المثال - مقالة
حمقاء بصورة غير معقولة سنة ١٨٢٧ عنوانها « الجنون بشيكسبير » . وقد حاول فى هذه المقالة أن
يقنع قراءه من الألمان بأن شيكسبير كان كاتباً مسرحياً ضعيفاً جداً ، بذل فى كتابته مجهوداً أقل
مما بذله كاتب مثل شيللر^(٢) ومن حسن الحظ أن جرابى كان من التعقل بحيث لم يخضع لمبادئه النقدية ؛
فأثر شيللر فى مسرحياته أقل من أثر شيكسبير . وبعد عشرين عاماً من ذلك التاريخ أخذ أتواودويج^(٣)
الطريق العكسى تماماً ؛ فضحى بشيللر فى سبيل عبادة شيكسبير ، وكتب أعمالاً لانهاية لها معظمها عقيم
وهى تقليد لشيكسبير . ويظهر ذلك فى محاولة إيجاد صيغة لمسرحيات مثل ماكبث^(٤) ، ومحاولة
إيجاد شبه قريب قدر الطاقة بين مؤلف تلك المسرحيات وشيكسبير . وكانت النتيجة الوحيدة أنه ليس
ثمة مسرح ألمانى الآن يخرج هذه الأعمال .

هذان مثالان مربعان لنوع الخلط الذى يحدث عندما يحاول الكتاب الحقيقيون أن يقوموا بدور
النقاد بنفس الطريقة التى يفعلها عارضو الكتب reviewers الذين لا يريدون أبداً أن يكونوا أى

(١) (١٨٠١ - ١٨٣٦) .

(٢) (١٧٥٩ - ١٨٠٥) .

(٣) (١٨١٣ - ١٨٦٥) .

(٤) يظن أن شيكسبير فرغ من كتابة ماكبث سنة ١٦٠٦ .

شيء آخر . وليس الأدب وحده هو الذى يتم فيه هذا ؛ ففى الموسيقى مثلاً نجد الإنسان نفايات مضحكة يكتبها إنسان عظيم مثل هوجو وولف^(١) فى محاولة لتحطيم السمفونيات العظيمة لبرامز^(٢) .

هل نتبنى — إذن — كما اقترح الدكتور ليفين مبدأ استقلال القدرات بصفته شرطاً أساسياً للنقد الجيد ؟ تلك هى المشكلة الحقيقية . وعلاوة على ذلك ، ما الدور الذى يقوم به الناقد داخل هذا الاستقلال ؟ هل تكون قدرته تقنية ، أو عملية ، أو متصلة بالحكم ؟ ونحن إذا قصرنا أنفسنا على تاريخ الأدب الألمانى وحده — مع أنه كان ثمة ولا يزال أمثلة مشابهة فى معظم الآداب الأوربية حسبما أرى — استطعنا أن نجد أمثلة للأنواع الثلاثة . وقد كان لكل واحد من هذه الأنواع فترة ازدهارها ، وانتهت هذه الفترة فى كل مكان . وهكذا كان هناك اتفاق عام من عصر النهضة إلى عصر التنوير على أن الناقد لا بد أن يقوم بدور القاضى . وقد كانت مهمته أن يفحص أعمالاً جديدة ليرى ما إذا كانت هذه الأعمال ترقى إلى مقاييس علم الجمال وعلم الشعر كما وصلتنا من العصور المتقدمة . وكان هذا هو الحال حتى زمن لسنج^(٣) ؛ إذ كان أرسطو هو محكمه فى اختبار كل الأعمال الدرامية الجديدة . وليس معنى هذا أن لسنج كان مهتماً بالجزئيات ؛ فقد تغلب على غرامه الخاص بشيكسبير فأعلن فى رقة أنه المثال الكامل للمدرسة الأرسطية . لكن هذا الموقف النقدى أصبح لا يمكن الدفاع عنه سنة ١٧٧٠ . وقد رأينا فى وقتنا هذا برتولت بريشت^(٤) يستخدم كل عبقريته بصفته كاتباً مسرحياً ، وكل مضائه بصفته مفكراً ، فى إرساء الحاجة إلى « فن الدراما والدراما غير الأرسطية » . وفور سقوط قوانين علم الجمال انتهى نفوذ الناقد الذى يتعلق بالحكم .

لقد حولت الكلاسيكية الألمانية المتمثلة عندئذ فى جوته وشيللر الناقد إلى مقنن . وكان هذان الكاتبان استثناء من حيث إنهما كانا ناقلين لهما أهمية حقيقية ، للدرجة أن بندتوكروتشه^(٥) قال متنبهاً إنه مستعد للاعتراف بنقد شيللر ، ونفى شيللر الشاعر إلى سجن « مالميس شعراً » . ومع ذلك لا يمكن الزعم بطريقة جدية أن المبادئ الجمالية الكلاسيكية الألمانية بقيت فيها الآن أية قوة تقنية . ولا يزال يوجد فى البلاد الاشتراكية فحسب الآن هؤلاء الذين يصرون على أن الأدب الاشتراكى لا بد أن يتطور

(١) (١٨٦٠ — ١٩٠٣) .

(٢) (١٨٣٣ — ١٨٩٧) .

(٣) (١٧٢٩ — ١٧٨١) .

(٤) (١٨٩٨ — ١٩٥٦) .

(٥) (١٨٦٦ — ١٩٥٢) .

فى المستقبل على أسس المقاييس الكلاسيكية ، وذلك بحجة أن الكلاسيكية — وبخاصة عند جوتة — تمثل ذروة الوعى الجمالى البرجوازى فى وقت كانت البرجوازية فيه ما تزال طبقة صاعدة . وقد كان هذا دائماً رأى جورج لوكاتش ، وذلك على الرغم من أنه لا يمكن أن يقال على وجه الدقة إن نتائج الأدبية أثبتت حيوية هذه المقاييس الجمالية التى نجحت عند ويمار بين سنتى ١٧٩٥ و ١٨٠٥ . ولا يمكن الزعم كذلك أن تطبيق لوكاتش لهذه المقاييس كان موفقاً تماماً . لقد أدى إلى تناقض ذهنى يبلغ درجة الاستحالة حين يفتح توماس مان أو فرانز كافكا الباب لمؤلف فاوست فى حين يطرح كاتب براغ خارجاً بصفته متعفنأ . وكل هذا باسم النقد المعتمد على مقاييس كلاسيكية .

كان يوماً حزيناً فى الأدب الألمانى ذلك الذى تارفيه الرومانتيكيون من أمثال فردريش شليجل^(١) وزوفاليس^(٢) على كلاسيكية ويمار ، وأعلنوا أن الناقد لا بد أن يكون لديه اختصاص على ، وأنه سيقع عليه هو نفسه فى المستقبل عبء كتابة كل أنواع الآداب . كان ذلك بداية لتلك النظرية الرهيبة التى كان على النقد أن يصبح بها عملاً فنياً : الشعر يتولد من تأمل الشعر . ونجلى أثر ذلك على النقد الصحفى الدارج فى صورة تدفق نقدى شنيع ولزج ويتميع من الناحية العاطفية . ولم تكن الأعمال تنقد بقدر ما كان يتغزل فيها . وقد صعدت هذه اللعنة إلى فضيلة سياسية تحت حكم الدكتور جوبلز^(٣) والرايخ الثالث . لقد أثارت البقايا الباقية للفن والنقد الأدبى وزير دعاية هتلر لدرجة أنه حرمهما فى الحال وصرح فحسب بما كان يسمى Kunstbetrachtung ومعناه الحرفى « مراقبة الفن » ، ونتيجة لذلك أفسح النقد المجال « لأغاني العشق » . ومع هذا فإن ناقدأ موهوباً مثل ألفرد كير^(٤) — وهو من أتباع الرومانتيكيين بزعمه هو نفسه — تشبث بهذه الحرافة الجمالية التى أصرت على أن الناقد هو نفسه كاتب أصيل . وقد تمسك كير بإصرار وعناد بأن موضوع أعماله النقدية لم يكن مهماً على الإطلاق ، وإنما كان المهم كل الأهمية أنه (ألفرد كير) قد وقع على كتاب جديد أو مسرحية جديدة مما أعطاه سبباً لكتابة قطعة نقدية جميلة . وذلك هو المكان الذى تلتقى عنده الأضداد . كان ألفرد كير ناقد برلين وكارل كراوس^(٥) ناقد البندقية عدوين

(١) (١٧٧٢ - ١٨٢٩) .

(٢) (١٧٧٢ - ١٨٠١) .

(٣) (١٨٩٧ - ١٩٤٥) .

(٤) (١٨٦٨ - ١٩٤٨) .

(٥) (١٨٧٤ - ١٩٣٦) .

لدودين ، ومع هذا نظر كراوس كذلك إلى نفسه بصفته مبدعاً نقدياً أو ناقداً إبداعياً .

لقد عدنا إذن من حيث بدأنا ، وتصرف الناقد بصفته قاضياً ومقنناً ، ورئيس حكومة ،
وها نحن أولاء مع هجين عقيم من الناقد والكاتب المبدع . هل يمكن أن يقول المرء حقيقة إن
الفصل بين القدرات كان يستحق كل هذا العناء ؟ وقد يكون من الجوانب السلبية فحسب أننا
توصلنا إلى إدراك أن أية محاولة لإعطاء الناقد وظيفة محددة في الحقل الأدبي تواجه بصعوبات عملية .
وقد خرجنا عن طريق النظر إلى أرسطو باحترام . إننا نحاول — نحن رجال القرن العشرين — بصفتنا
نقاداً وآدميين عاشوا حرباً عالمية وحربين في كثير من الحالات — أن نشق طريقنا إلى أسلوب
جوته في الكتابة دون أن نهتم اهتماماً كبيراً بما لديه من علم الجمال . ولا شيء يثير شكوكنا أكثر من
رؤية النقاد منغمسين في ذلك الشعر المزيف الذي يتحقق على حساب الوضع وعلى حساب الأمانة
أيضاً في أحوال كثيرة .

ما المبادئ النقدية التي ينبغى أن ترشدنا إذن ؟ لقد قرأت مقالة الأستاذ ستينير عن « المعرفة
الإنسانية » باهتمام بالغ وتناطف نفسي كبير ، لكنني أتساءل عما إذا كان على حق في اعتقاده أنه
من الممكن إقامة حد فاصل بين طرق عمل المؤرخ الأدبي والناقد الأدبي . ولا يكفي أن نشير إلى
الاحتراس الذي يشرح به المؤرخ أو عالم اللغة النص ، وذلك لأن أي نقد للأدب لا يضع النص
في سياقه التاريخي وتفسيره من ناحية البناء نقد رديء . بل إنني أقول بعد زمن معقول في منصب
أستاذية تاريخ الأدب في الجامعة إن البحث في مجال تخصصي محكوم عليه بالعقم إذا لم يهتم بمساعدة
الشباب على أن يجدوا نافذة إلى الماضي من خلال تجربة الحاضر . لقد ألقى توماس مان محاضرة
عن « فلسفة نيتشة^(١) » في ضوء تجربتنا ، وذلك في مؤتمر زيوريخ لرابطة الكتاب الدولية سنة ١٩٤٧ .
ولا أظن أن المؤرخ الأدبي أو الناقد الأدبي يستطيع في الوقت الحاضر أن يفسر لنا الأعمال الأدبية دون
محاولة اوضعها في « تجربتنا » هذه ، سواء في ذلك الأدب المعاصر والأدب الماضي . يقول الدكتور
ستينير « لا يمكن أن نتظاهر بأن بلسن لا صلة له بالحياة المسئلة للخيال » . إنه محق في ذلك تماماً ،
وينطبق ما يقوله على المؤرخ الأدبي بمقدار ما ينطبق على الناقد . ولا يستطيع الباحث في الأدب
الإنجليزي ولا الناقد الميرحي — هنا في ألمانيا — في المستقبل أن يعالج « تاجر البندقية »^(٢) بسذاجة

(١) (١٨٤٤ — ١٩٠٠) .

(٢) يظن أنها كتبت سنة ١٥٩٦ .

على أنها مادة أدبية خالصة . كذلك لا يستطيع المرء أن يتجاهل كتابات رتشارد واجنر^(١) ضد السامية أو خطابات رلكة في مدح موسوليني^(٢) .

ما وجهة النظر السليمة بالنسبة للناقد اليوم ؟ لقد تفضل محرر الملحق الأدبي للتايمز فدعاني لعرض أساليبى فى العمل بصفتى ناقدًا ومؤرخًا للأدب ، وأن أبدأ بتقرير ما إذا كان للأدب الأمريكى والإنجليزى تأثير عليها . ولقد جاءت هذه الدعوة فى وقت مناسب تمامًا ؛ وذلك لأننى شعرت فعلاً أننى كنت أرد على هذا السؤال منذ بضعة أسابيع فى مناسبة مختلفة عن هذه المناسبة تمامًا . كان زميلى الدكتور ديمتز قد عرض عملاً عن « النقد الجديد » ألفه دأرس ماركسى من برلين الشرقية فى صحيفة هومبورج ، وقد بنى اختياره للموضوع على أسس فيها شئ من السخرية ، وهى أن النقاد أمثال جورج لوكاتش وهانز ماير لم يعترفوا حتى الآن بالفعل بشئ خارج الأدب الألمانى عدا تقاليد الأدب الفرنسى والتراث الكلاسيكى . وهذا ، فى عمومهِ صحيح ، ولكنه لم يكن محققاً كلية فيما يتصل بى . ولا مجال هنا لمناقشة مدى تأثيرى بالأدب الإنجليزى والأمرىكى ، وكل ما أستطيعه أن أوجه القراء إلى أعمالى ذاتها ، وقد أذكركم بأنه لم يكن مخفى مصادفة ذلك الذى جعلنى أكتب منذ حوالى عشر سنوات سلسلة من الدراسات عن فيلدنج وسموليت^(٣) وستيرن^(٤) .

ولكن ماذا عن النقد الأنجلو ساكسونى ؟ لا بد أن أعترف بأن تأثيره كان سلبياً على بعمامة . كان حكمى على الأعمال الأدبية منذ البداية متعارضاً بشدة مع حكم ب. س. إليوت . وإذا كان على أن أشير اليوم إلى منهج من المناهج التى تواجهنى بصفتها أبعد الطرق عن طريقي الخاصة فى العمل فإننى أشير إلى « النقد الجديد » . وأجد منذ البداية أن صلتى بالأعمال الأدبية تتعارض مع أقوال قالمات . س. إليوت من مثل : « ينبغى ألا يكون لدى الناقد الأدبى مشاعر سوى تلك التى تثار مباشرة بواسطة عمل أدبى ما » أو الآتى : « إن النقد الأمين والتذوق الحساس إنما يتجهان إلى الشعر لا إلى الشاعر » . وعندى أن هذه الطريقة ترتطم دائماً بأنها تخالف قوانينها ذاتها ؛ وذلك لأن إليوت وتابعيه على وعى تام بكل الحقائق التاريخية المتصلة بتأليف العمل المطروح للدراسة ، وبحياة

(١) (١٨١٣ - ١٨٨٣) .

(٢) (١٨٨٣ - ١٩٤٥) .

(٣) (١٧٧١ - ١٧٢١) .

(٤) (١٧٦٨ - ١٧١٣) .

الكاتب ، وبالظروف التاريخية . ويحرم هذا الوعي من الناحية النظرية بصفته أمراً غير صاف ، غير أنه بمجرد أن يبدأ « النقد الجديد » في العمل يفتح الباب الخافي على مصراعيه ، ويسمح لهذا الوعي بالدخول من جديد .

وفي مقابل ذلك كان لدى اهتمام كبير بالأعمال النقدية التي كتبها إدموندولسن ورتشارد هوجارت . هل أعترف إذن أن النظرة « الأنجلو - سكسونية » إلى الأدب قد قدمت شيئاً إلى طرائق الخاصة في العمل ؟ ربما كانت قد فعلت ذلك بالنسبة للأعمال المعاصرة أقل مما فعلته بالنسبة للبحث الأدبي التاريخي . وفي الوقت الذي وقف عدد من دارسي الأدب في ألمانيا وسويسرا بجانب نوع من النقد الجديد يسمى Dichtungswissenschaft أو « علم الأدب » - ليحل محل الأسلوب القديم في تاريخ الأدب - كنت أبتهج المرة تلو المرة إذ أرى زملائي في الأقسام الألمانية في الجامعات الإنجليزية والأمريكية يعلقون اهتماماً على دراسة حياة المؤلف وعصره ، ويترددون في الانغماس في أي تفسير لا يعتمد على المعلومات التاريخية المعمقة .

وتبقى مع ذلك قضية كيف نفسر مثل هذه الصلات التاريخية . وهذه هي النقطة التي أختلف فيها مع زملائي « الأنجلو - ساكسون » ، مع أن خلافي ليس معهم جميعاً . وقد تعلمت كثيراً في هذا الموضوع من جورج لوكاتش . إنني لا أكتفي بدراسة الحقائق التاريخية دون محاولة تفسيرها بصفتها « صلات » ، كما أنني لا أظن أن تاريخ الأدب الأوربي في القرنين الأخيرين يمكن أن يفهم دون النظر إلى المراحل المختلفة في تطور المجتمع البرجوازي ، تلك المراحل التي تحدد معالم هذا المجتمع . ومن المسلم به أن لوكاتش اكتفى في معظم الحالات بالبحث عن معالم التقدم الاجتماعي أو الانهيار الأيديولوجي ، وذلك في أعمال معينة بلخوته وتوماس مان وبلزاك وفلوير ، ولكن بما أن المحرر الأدبي سألني عما إذا كانت مبادئ النقدية قد تطورت على الإطلاق خلال عملي فإني مضطر إلى القول بأن طرائقي قد اتجهت باطراد إلى أن تصبح مستقلة عن طرائق لوكاتش . ولا أستطيع بعد الآن أن أقبل طريقته في شرح صلة العمل الفني ببيئته التاريخية دون أن تؤخذ التفصيلات التي تجعل منه عملاً فنياً في الحسبان . لقد حددت التجارب التاريخية معالم كل رواية من روايات جوته ، لكنني لا أستطيع إلا أن أفسر « آلام فرتر » تفسيراً مختلفاً عن تفسيري لموضوع « اختيار الأنسب » .

وينبغي التسليم بأن مجموعة من القوائد الجمالية التي ما يزال واضحاً أن لها مشروعية عند

لوكاتش قد أصبحت غير مجدية بالنسبة لتجربتي . ولا أرى أن التفرقة بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية قد أدت إلى وضع مقاييس لها قيمة حقيقية يقاس بها التاريخ الأدبي الأوربي . وعلاوة على ذلك فإنني أشعر مثل بريشت - الذي يختلف أيضاً مع لوكاتش في تلك النقطة - أن مقاييس الواقعية والانتشار (Volkstümlichkeit) أثبتت أنها لا تساعد الدارسين . وهذا كله دون حاجة إلى ذكر أفكار غامضة مثل فكرة Parreilichkeit أو « وجهة نظر الحزب » التي انتهت إلى النظرية لا إلى النقد . ومن العدل أن يقال إنني في محاولتي فهم الأعمال الأدبية وشرحها كنت في البداية متأثراً بصفة رئيسية بتوماس مان وجورج لوكاتش . ولقد توازن ذلك على نحو مفيد بتعرفي على بريشت . غير أننا وصلنا الآن إلى النقطة التي يصبح من الممكن لديها أن نتساءل عما إذا كان بريشت في نقده قد حقق شيئاً أكثر من الدعاية لكتابات الخاصة ، وذلك على الرغم من أنه كان يعتقد بأمانة أنه حقق مقاييس نقدية لأدب المستقبل كله .

ومع ذلك هناك شيء أو شيان أعتقد أنني تعلمتهما عبر السنين من عملي بصفتي ناقداً ؛ فأولا أصبحت أدرك أن الماركسيين أنفسهم لا يستطيعون أن يفسروا النص الأدبي قبل أن يفهموه فهماً دقيقاً ، ويعرفوا ماذا كان المؤلف يحاول أن يقول ، وما الذي استطاع أن يوصله . وشيء آخر تعلمته من تاريخ الأدب ، ومن صلاتي بمؤلفي عصري ، وهو أن أي تقديم يقوم به الفنان لعمله الخاص يمكن أن يقوم بدور شيق وضروري في تفسيره النقدي ، ولكن ينبغي ألا يعلق الناقد أهمية قصوى عليه ، فما يهدف توماس مان إلى توصيله في « الجبل المسحور » وما يجده الناقد الحديث في قراءته له أمران مختلفان . وأعتقد علاوة على ذلك أن أي نقد يكون غير أمين بصفة أساسية إذا لم يجعل شخصية الناقد نفسه ومكانته في العالم جزءاً لا يتجزأ من التحليل الأدبي . إن النقد لا يتصور دون تصوير واع للصلة التاريخية بين الناقد في عصره والمؤلف في عصره . وأخيراً - وهذه هي النقطة التي يظهر فيها التناقض من جديد مع ت. س. إليوت - لا أستطيع التفرقة في معالجة العمل الأدبي بين مسألة الوظيفة ومسألة المعنى الجوهرى . وقد شرح الدكتور ستينير بالفعل ما يقصده بذلك في مقاله . وهذا يمثل فكرتي أيضاً .

وهكذا فإن الذي يهمني أكثر ما يكون بالنسبة للكتاب المعاصرين وبالنسبة للأعمال المعاصرة هو أن أكون على وعي بأن هناك محاولة مؤكدة بنسج من الوظيفة والمحتوى معاً . ولذا فإنني أجيب عن سؤال المحرر الأدبي بالنسبة لما يعينني من الأعمال الحديثة بقولي إنه منذ أن مات بريشت بدأت

أنتظر كل عمل من أعمال فريدريش دورنمات^(١) الجديدة بفارغ صبر ، كذلك يهمني على التأكيد كل عمل جديد لسارتر ، وأتعطش لقراءة رواية جنتر جراس^(٢) القادمة ، وأنتظر في حرص مسرحيات جديدة لكتاب مسرحيين إنجليز من أمثال بنتر^(٣) ووسكر^(٤) . فهل يبدو هذا أنه صيغ على هوى الإنسان أو أن وراءه وجهة نظر نقدية وأخلاقية أيضاً ؟ أرجو أن يكون أكثر من مجرد هواية .

(١) ولد سنة ١٩٢١ .

(٢) ولد سنة ١٩٢٧ .

(٣) ولد سنة ١٩٣٠ .

(٤) ولد سنة ١٩٣٠ .

هل المنهج العملي ضيق المجال ؟

إميليو كاكبي

أعتقد أن خير وسيلة لتوفير الحيز ولتحقيق الوضوح هو الإجابة عن أسئلتك الخمسة قبل كل شيء ثم التعقيب ببعض الملاحظات القصيرة العامة . ومن هنا آتى لإجابة سؤالك الأول . لقد كان للنقاد الإنجليز والأمريكان تأثير على صياغة أفكارى وتطورها . وقد أصبحت صلتى بهم ضرورية على نحو متزايد . ويرجع ذلك إلى حقيقة أنى كنت بالفعل فى العشرينات من عمرى مهتماً بالأدبين الإنجليزى والأمريكى . فى ذلك الوقت كنت أترجم كتاب شيللى^(١) « دفاع عن الشعر » وكان من السهل علىّ عندئذ أن ألاحظ كيف أن أفكاراً معينة من أفكار ج . ب . فيكو (التى يعتمد عليها « دفاع عن الشعر » عن طريق الفلسفة الألمانية) قد اكتسبت حيوية جديدة فى « جماليات » بندتوكروتشه التى كانت قد بدأت يومها فى الإعلان عن نفسها .

وحين كنت أدرس الرواد الرومانتيكيين فى إنجلترا كان من الطبيعى أن أوثق علاقتى بكوليردج .. وفيما يتصل بأهمية الإنتاج النقدى لكوليردج — التى لا تقل عن أهمية إنتاجه الشعرى — شجعتنى المحاولة التى قدمها لى س . هـ . هرفورد بجامعة مانشستر بمقالة كتبها فى « المانشستر جارديان » فى ٤ يوليو سنة ١٩١٩ عن كتاب نشرته عندئذ وأعيد طبعه بعنوان « كبار الرومانتيكيين الإنجليز » . وللمنهج النقدى الذى كنت أحاول أن أتبعه جذور فى فكر فيكو ودى سانكتس^(٢) ، وكروتشه ؛ ولكن ليس ثمة ما يناقض هذا المنهج فيما تعلمته بعد ذلك من مجموعة نقاد آخرين ومن الفن المجازى . ومن بين هؤلاء النقاد — من الإنجليز — والتر بيتير والنقاد الذين يسمون « المعطويين »^(٣) . انتهاءً باريست دى سالنكورت^(٤) وكينيث كلارك^(٥) وفيرجينيا وولف^(٦) . ومن بين الأمريكان بو^(٧)

(١) (١٧٩٢ — ١٨٢٢) ، وقد نشر كتاب دفاع عن الشعر سنة ١٨٢١ .

(٢) (١٨١٧ — ١٨٨٣) .

(٣) أمثال جورج مور (١٨٥٢ — ١٩٣٣) واوسكار وايلد (١٨٥٤ — ١٩٠٠) .

(٤) ولد سنة ١٨٧٠ ولم أعثر على تاريخ وفاته .

(٥) ولد سنة ١٩٠٣ .

(٦) (١٨٨٢ — ١٩٤١) .

(٧) (١٨٠٩ — ١٨٤٩) .

ومن أتى بعده أمثال ماثيسين^(١) وبيرينسون^(٢) وإدموند ولسن .

وليس ثمة تناقض بين وجهة نظري النقدية التي تعتمد بالضرورة على وجهة نظر فيكو وكروتشه ودراسة النقاد الآخرين^(٣) الذين يستمدون من منابع أخرى . لقد عُده كروتشه دائماً مفكراً وناقداً منظماً وصارماً للغاية ؛ ومع ذلك أعجب بكتب مثل كتاب « رسامو عصر النهضة الإيطاليون » الذي ألفه ذلك العملي ذو الموهبة العالية بيرنسون . وقد بلغ في إعجابه حدّاً قارن فيه هذا الكتاب بكتاب دي سانكتيس « تاريخ الأدب الإيطالي » . وعلى الرغم من أنه كان عدواً لكل « الجمالين » والمعطوبين « فقد كتب في كتابه Aesthetica in nuce الذي نشر سنة ١٩٢٨ الكلمات البصارخة الآتية :

« إن أعظم الأفكار التي دارت حول الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا توجد في أعمال الفلاسفة أو الكتاب الذين يحترفون الكتابة عن علم الجمال ، بل توجد عند نقاد الفن والشعر أمثال دي سانكتيس في إيطاليا ، وبودليير وفلووير في فرنسا ، وبيتير في إنجلترا وهانسلوك وفذر في ألمانيا . وهؤلاء — ليس غير — هم الذين عوضونا عن التفاهات الجمالية الموجودة عند الفلاسفة « الإيجابيين » وعن ألوان الغباء المطلق الموجودة عند من يسمون بالمثاليين » .

ويغريني سؤالك الثاني بالدخول في تفاصيل أوسع عن صلاتي بالنقد الأمريكي والإنجليزي مما أشرت إليه بالفعل . لقد كنت منجذباً على نحو خاص بالنغمة الواضحة والتناول الصافي عند الإنجليز ، ورفضهم الإذعان لإغراء البلاغة ، ولثبني وسائل نظرية معقدة ، ولعابحة وجهات نظر تعليمية ثقيلة . وقد أخذتُ بتفضيلهم الاقتراب من « القارئ العادي » كما عبرت فيرجينيا وولف ، واستخدامهم المطرد لـ « بين السطور » : والمذاق السحري للسخرية الذي لم يحطم أبداً — بالرغم من ذلك — الإحساس الحي بالصلوات الإنسانية المتبادلة . إن النقد الإنجليزي لا يتحلى كله دون استثناء بهذه الفضائل ، غير أنني كنت قادراً على الدوام على أن أستمد منه كثيراً من الارتياح والفائدة . ولا بد أن أضيف إلى ذلك أن تقاليد المقالة — وهي قوية جداً في إنجلترا — لا تقتصر على القوالب

(١) لم أعر على تاريخ ميلاده وقد توفي سنة ١٩٥٠ .

(٢) (١٨٦٥ - ١٩٥٩) .

الخيالية والوهمية التي ابتدعها أديسون^(١) ولام^(٢) وستيفنسون^(٣) وبيربوم^(٤) وفيرجينيا وولف وأوصلوها. حد الكمال . وكان لا بد أن يفيض شيء من حيوية هذه التقاليد الحميمة وحلاها في المقالات المكتوبة عن الموضوعات النقدية والأدبية أو على الأقل في أفضل هذه المقالات . ومن المؤكد أن الجلال الرائع للأسلوب والفيضان المشرق لخير ما كتب في النقد الإنجليزي لا يمثل قيمة خارجية وزخرفية فحسب ، بل يمثل جزءاً لا يتجزأ من ذلك النقد لا يمكن فصله عن جوهره الفكري ، ولا يمكن حقاً فصله عن حقيقته .

ولا أعتقد — فيما يتصل بهذا — أن وجهة النظر « الأنجلو — سكسونية » في تناول الأدب والفن يمكن أن تختلف بطبيعتها عن تلك التي يمثلها النقد الذي يعتمد على تقاليد ثقافية أخرى . إن الناس يطلبون من الفن والأدب شيئاً واحداً ليس غير . وهو دائماً نفس الشيء ، ولكنه دائماً شيء جديد ، وهو لا يمكن أن يكون غير ذلك ، ولو كان غير ذلك لوجب علينا ألا نجد أهمية لأجائمنون^(٥) والهورجيكز^(٦) والبارثينون^(٧) والرسم الصيني القديم . لكننا نجد كل ذلك عظيم الأهمية . ولكي نعطي مثالا آخر نقول إن بحث « في الإبداع »^(٨) يبدو لنا من الحيوية كأنه كتب أمس فقط .

والشيء الذي يبهو في حالات كثيرة على أنه قواعد نقدية مختلفة ، أو شيء لم يكتشف بعد ، ليس أكثر في الحقيقة من مقياس للمعنى أو قيمة مسلمة لتكوين أحكام جمالية ، مع أن ذلك لا صلة له بعلم الجمال . حقاً إنه قد يعكس أحياناً إثارة أصيلة ونضبات حية جديدة توجد في الحقيقة الاجتماعية ، أو الحقيقة السياسية ، أو أية حقيقة أخرى في العالم الحديث ، غير أن مكانها الحقيقي إنما هو في المجال العملي ، وعندما يؤثر بها لتطبق على مجال الجماليات والنقد — فنياً وأدبياً — أي لتطبق في مجال تأمل فإنها لا تزيد عن أن تكون مجرد أخطاء .

(١) ١٦٧٢ — ١٧١٩

(٢) ١٧٧٥ — ١٨٤٣

(٣) ١٨٥٠ — ١٨٩٤

(٤) ١٨٧٢ — ١٩٥٦

(٥) لاسخيلوس

(٦) ليفرجيل .

(٧) معبد أثيني .

(٨) للونجيزوس .

ولندع جانباً ألوان التطرف الأخلاقي والإصلاحى المباشرة القديمة : فمن الممكن أن يشير المرء اليوم بصفة خاصة إلى نظام كامل من ألوان التطبيق لهذه القواعد التحكيمية التى تبنى فى معظمها على أسس عملية . فثمة الحتمية الماركسية . وثمة النظرية « الدعائية » : وثمة أيضاً « الفرويدية العلمية » وذلك على الرغم من أهميتها العظمى وقيمتها فى ذاتها ، وثمة السم الزعاف الموجود فى خرافة « التجديد بأى ثمن » وجنونه . وهذا يتصل بجنون آخر هو جنون « التجريبية » التى كنا نتوقع منها (عن طريق استخدام صيغ مناسبة كصيغة « مدرسة الملاحظة » مثلا école du regard) ألواناً حاسمة من التجديد فى الرواية والشعر الغنائى والمسرحية ، مما يمكن أن ينبع فحسب من الإلهام الفردى . وثمة أخيراً تلك الأنواع و « التوليفات » المتعددة للإزعاج الوجودى ، الأمين منها وغير الأمين .

ويبدو لي من خلال مجرى الزمن أن هدف النقد — على الرغم من ذلك — كان ولا يزال أبسط وأكثر ثباتاً مما قد يبدو عليه فى تغير القوالب والمناهج وتصادمها وتباعد التقاليد الثقافية . ولو حاولنا مثلاً أن نضع دى سانكتيس فى مكانه من صورة النقد اليوم بالنسبة لنوعين مختلفين من التقاليد الفرنسية و « الأنجلو — سكسونية » وجدنا أقرب جارين له هما سانت بيف وبيتير . ومن المدهش أن الأستاذ ويليك قد فضل حديثاً أن يضع إلى جواره تين لاسانت بيف ، وذلك لأخذهما معاً عن هيجل . ولكن الحقيقة أن دى سانكتيس — حتى فى أكثر حالاته بدائية وعدم نضج — لم يسمح قط لما أخذه من هيجل أن يقوده كما قاد تين إلى تطبيق نظرية هيجل تطبيقاً « سببياً » ميكانيكياً .

وليس ثمة ما يشير بالطبع إلى ما يقرب دى سانكتيس من سانت بيف فى حبه للتفصيلات السيكلولوجية والبيوجرافية كما أنه لا توجد أية آثار لديه من ذلك الانقباض وذلك الولوع الممرض بالشئ الجميل (مع التأكيد على علامة التعريف) مما نجده لدى بيتير ، وهو اسم لا يمكن أن يكون سانكتيس قد سمع به . على أن ذلك يقل فى أهميته عن حقيقة أن نقاد القرن التاسع عشر العظام الأعلام الثلاثة هؤلاء قد اشتركوا فى موهبة واحدة أساسية إلى حد ربما لم يتكرر بعد ذلك قط . وهذه الموهبة هى تحديد المحور الجوهري لكل من الشخصية والعمل الفنى ، وذلك عن طريق التحليل ، والتوثيق ، والطرق التفسيرية الأخرى ، وبالمثل عن طريق الحيوية الكاشفة التى يشيع فيها الشعور الجمالى والحكم التاريخى على نحو كامل .

ولقد كنت مهتماً بمحاولة وضع وجهة النظر النقدية المعتمدة على ما تعلمته من النماذج التى ذكرتها فى أحسن صورة محسوسة تستطيعها قدراتى أكثر مما كنت مهتماً بوضع هذه القواعد فى صورة نظرية .

وبدا لي أن التغييرات في الاتجاه لم تكن ضرورية بقدر ما كان التوحيد والإثراء ضروريين . ومن هذه المحاولات دراساتي في تاريخ الفن التي اتخذت من بيرثسون فيها رائداً لي ، وبخاصة فيما يتصل بإحياء العبقرية الخيالية الأوروبية التي تمثلت - بعد العصر الذهبي الإغريقي - في النهضة الإيطالية ، وذلك على الرغم من أن كثيراً من النقاد الذين لا حاجة لذكر أسمائهم يميأون إلى إنكار فوائده عصر النهضة على قدر ما يستطيعون .

غير أن إنتاجي ، وإن لم يكن تطويراً أو بديلاً لاتجاهات الآخرين وقواعدهم ، يمكن النظر إليه بصفته محاولة مستمرة في سبيل مزيد من الوضوح ودقة التعبير . ولقد ذكرت بالفعل أن أنساب المقالة النقدية عندى هو ضمان الحقيقة وحيوية الانطباعات والأفكار المنظومة فيها . وهو في الحقيقة جزء جوهري من تلك الحقيقة وتلك الحيوية .

ما الذي يراد من الشعر والفن والأدب ؟ يستطيع المرء أن يعيد فحسب ذكر تلك الإجابة القديمة التي أرضت جوته وتولستوي - وهي دائماً الإجابة نفسها : يريد الإنسان الحقيقة من الشعر والأدب . وهي ليست حقيقة عملية بل حقيقة مثالية موضوعة في صيغة تحمل كل معالم الزمن ، لكن لها قوة مشروعة تتجاوز الزمن وتعبه . وهي تحافظ على كل الاهتمامات العليا للتجربة الإنسانية .

أما بالنسبة لسؤالك الخامس والأخير ، وهو خاص بالكتاب والأعمال التي عبرت عن هذه الحقيقة في أسمى معانيها في كل زمان ومكان ، فيمكن أن أجيب عنه بكتابة كتاب ترجمة شخصية طويل وممل ، ومن المستحيل - لحسن الحظ - أن أكتبه هنا . إنني سأقتصر على أسماء بعض الكتاب الأجانب الذين عاشوا في زمننا وهم بروسست ، ومان ، وميوسيل ، وكافكا ، وفيرجينيا وولف ، وجويس ، وفاليري ، واليوت . ولا بد من التسليم بأننا إذا كنا قد عانينا كثيراً من ويلات الحروب والدكتاتوريات والثورات منذ أوائل القرن فإنه كان من حسن الطالع أن نتابع رحلة الحياة في وقت كان هؤلاء الكتاب ينتجون فيه أعمالهم .

وهناك مسألة وردت في الملحق الأدبي للتميز (٢٦ يوليو ١٩٦٣) ولم تفت قطعاً هؤلاء الذين يحاولون وضع الأمور متجاوزة ، بل إنهم أكثر من ذلك خصوصاً بنوع من « التحذير » أو « التبرير » . لقد لاحظوا من بين ما لاحظوا بحق « أن نقاد الدرجة الأولى أندر من كتاب الدرجة الأولى في أي نوع أدبي » . وقد رجّع هذا الصدى في قول آخر مأثور في نفس الصفحة وهو « أن الناقد بصفته من رجال الأدب يكاد يصبح حيواناً منقرضاً » . لقد قيل كل ذلك في دماثة ، ولكن على نحو لم

يجل أيضاً من الغموض ، على اعتبار أن الشخصيات النقدية والأدبية التي هي من مستوى بندتو كروتشه ، وتوماس مان ، ولنصف أيضاً أورتيجا ي جاسيت^(١) — مع أنه أقل مكانة من سابقيه — من الصعب عدّهم من شخصيات الماضي .

والحق أن الذين أسهموا في « الملحق » اقتصروا في النهاية بشكل يكاد يكون مطلقاً على عالم الجامعات الإنجليزية — الأمريكية . وتلك بداية قائمة على التحيز : وهي أيضاً نتيجة الفساد الذي لا ينكر لما يسمى « النقد الصحفي » . ويبحث المرء عبثاً في صفحاته عن إسهام من إدموند ولسن ، وإليوت ، وكازين^(٢) وعن آخرين أقل مكانة ولكنهم بالفعل كتاب معترف بهم . وليس هذا فحسب ، بل إننا في المقالات المتنوعة المكتوبة بأقلام رينيه ويليك ، ل. سي. نايتس ، وجورج ستينير ، ورتشارد هوجارت ، و. و. روبسون ، وجون واين ، وهاري ليفين ، وجرام هيو ... إلخ لا نجد أثراً لإشارة بناءة يعتد بها إلى ولسن وإليوت وغيرهم من المعاصرين ، أو إلى رواد الأمس أمثال كروتشه ومان ، دعك من رواد ما قبل الأمس الذين هم أحياء الآن على نحو لم يكونوا عليه من قبل . أمثال سانت بييف ، وبيتير ، ودي سانكتس .

وعندما يقرأ المرء صفحات كثيرة في تلك المقالات « الأكاديمية » يحس أنه يتصارع مع صعاب في مضائق المنهج العملي المتميز والخصوصية التي يمكن أن نسميها « ضيق أفق » . إن الانعزالية الإنجليزية جذابة من نواح عدة ولأسباب كثيرة ، غير أنها إذا كانت في حاجة إلى إثبات ذاتها في مجال مناقشة موضوعات عالمية كهذه فإنه لم يكن من الممكن أن تختار موضوعات « دفاعية » تفضل هذه الصفحات العميقة المعقدة الشائكة . وهناك استثناء لهذا الإحساس بالعزلة موجود في الإشارة الكريمة إلى كوليردج العظيم في مقالة الأستاذ نايتس . غير أن في الإشارات المتناثرة في أكليشيات معدة إلى ماثيو آرنولد غموضاً ملفقاً للأخلاق التطهيرية لديه ولوثنيته الكلاسيكية الجديدة . وكلا الفكرتين محترمة ، ولكنهما الآن باردتان ولا نفع فيهما .

ويبدو لي عموماً أن ثمة شيئاً يبرز واضحاً في الثقافة الأنجلو — سكسونية وهو أن الانقسام بين ما يمكن أن نسميه النقد الصحفي الحر والنقد الأكاديمي المدقق — الذي يتصل بمهمة تعليمية على نحو وثيق ومخترق — أعمق وأصعب من أن يتغلب عليه مما هو عليه الحال في أوروبا اللاتينية . ومن هنا تبدو سعة

(١) (١٨٨٣ - ١٩٥٥)

(٢) ولد سنة ١٩١٥

أفق كروتشه أكثر إعجاباً عندما نتذكر أنه كتب منذ ثلاثين عاما كلمات كالتى اقتبستها بالفعل من كتابه Aesthetica in nuce .

إننى أقيم وزناً لهذا فى ضوء الفوضى الحاضرة ، والحاجة إلى اتجاه خاص فى النقد ، التى لا يختص بها بلد بعينه ، بل تؤثر على تلك البلاد كلها . وأهم الأمور المطاوعة والعاجلة لإنجاز رابطة شديدة واستقرار متبادل فى كل مكان بين العالم الأكاديمى فى الجامعات وعالم النقاد الصحفيين . إن عزلة هذين العالمين والريبة المتبادلة بينهما محطمتان لكليهما وللقارئ قبل كل شئ . إن سوء التفاهم وتوتر العلاقات اللذين حدثا يوماً بين كاردوكى وسانكتس وأتباع كل منهما كاد يتكرر حدوثهما عند ما ظهر كتاب كروتشه « علم الجمال » . وقد تحققت سيطرة كروتشه على الجامعات عن طريق النقد الحر وبواسطة رأى العام أكثر مما تحققت عن طريق الوكلاء المخترفين .

لهذا أهتم اهتماماً كبيراً بندوات مثل ندوة ملحق التيمز الأدبى هذه يمكن أن تتم فيها تساؤلات ومناقشات عن وجهات النظر والمواقف بحرية كاملة . واو أننى أخشى - معترداً - أن أكون قد عبرت من جانبي عن وجهات نظر قد تحتاج إلى تصحيح .

النقد الأدبي بصفته لغة

رولاند بارثيس

من الممكن دائماً أن نوضح بعض القواعد الأساسية للنقد الأدبي في ضوء الأيديولوجية المعاصرة ، وبخاصة في فرنسا حيث يقام وزن كبير للصيغ النظرية التي تؤكد للناقد العمل دون شك أنه - في وقت واحد - يشارك في معركة ، ويصنع تاريخاً ، ويضع نظاماً فلسفياً . ويمكن أن نقول إن النقد الفرنسي في الخمس عشرة سنة الأخيرة قد طور أربع فلسفات ، مع تنوع في درجة النجاح . فهناك أول كل شيء « الوجودية » أو التي تسمى عموماً هكذا . مع أن دقة هذا المصطلح محل نقاش . ولقد أنتجت الوجودية أعمال سارتر النقدية ، ودراسه لبودلير وفلوبير . ومقالاته القصيرة عن بروسست ، وموريالك . وجيرادو ، وبونج ، وفوق كل ذلك كتابه المتميز عن جينيه . وهناك الماركسية ، وقد أصبحت معروفة الآن ؛ فقد نوقش الموضوع منذ زمن طويل . إن الماركسية التقليدية قد أثبتت عقمها بتقديمها شرحاً ميكانيكياً للأعمال الأدبية ، ولطرحها شعارات أكثر من طرحها موازين للقيم ؛ مما ترتب عليه أن أصبح من المحتم البحث عن أكثر أنواع النقد فائدة على حدود الماركسية لا في مركزها المعترف به . إن دراسة لوسيين جولدسمان عن راسين ، وباسكال ، والرواية الجديدة ، ومسرح الطليعة ، ومالرو ، مدينة دينا واضحاً وكبيراً للوكاتش . ومن الصعب تصور صيغة من النقد مبنية على التاريخ الطبيعي والسياسي وفيها طواعية ومهارة أكثر مما في هذه الأعمال .

وهناك كذلك « التحليل النفسي » . وخير ممثل لنقد التحليل النفسي الفرويدي الآن هو تشارلز مارون الذي كتب عن راسين ومالارمي . ولكن ألوان النشاط الهامشية أثبتت هنا مرة أخرى أنها أكثر فائدة . وقد أسس جاستون باشيلارد^(١) مدرسة نقدية كاملة بادئا بتحليل الموضوعات لا الأعمال ، ومتتبعا التشويهاات النشطة للتصوير عند عدة شعراء عظام . وهي مدرسة خصبة بحق إلى الحد الذي يمكن أن يقال فيه إن النقد الفرنسي الآن يستوحى باشيلارد في أكثر جوانبه خصوبة (انظر مثلاً ج . بوليه ، جيه ستاروبنسكي ، جيه . ب . رتشارد)

وأخيراً هناك الاتجاه « التركيبي » الذي يمكن أن نرده إلى اسم بسيط مسرف في البساطة فنسميه

(١) (١٨٨٤ - ١٩٦٢) .

« الشكلي » . ولهذا الاتجاه أهمية ، ومن الممكن أن يذهب المرء إلى حد القول بأنه « موضحة » ، وقد حدث ذلك منذ أن أدخله كلورليثي ستراوس^(١) إلى نطاق العلوم الاجتماعية والتأمل الفاسني . وقد أنتج هذا الاتجاه حتى الآن أعمالاً نقدية قليلة جداً ، ولكن هذه الأعمال ما تزال في دور الإنجاز ، وستكشف دون شك عن تأثير النموذج اللغوي الذي توصل إليه دوسسير وطوره رومان جاكبسون^(٢) ، وهو الذي كان ينتمي في شبابه إلى حركة نقدية هي المدرسة الشكلية الروسية . ويبدو أنه في الإمكان مثلاً تطوير نقد أدبي متنوع يعتمد على أساس النوعين البلاغيين اللذين أرساهما جاكوبسون وهما « المحجاز » و« التلازم » .

وهذا النقد الفرنسي نقد قومي كما يمكن أن يتضح ؛ فهو مدين قليلاً أو غير مدين على الإطلاق للنقد « الإنجليزي - الأمريكي » ، أو لنقد سبيتزر^(٣) أو كروتشه . وهو نقد عصري أو بتعبير أدق غير وثق للماضي ؛ فهو ينتمي كلية إلى عنصر أيديولوجي معاصر مما يصعب معه عدّه مديناً لأي نقد تقليدي ، سواء أكان رائده بيف أم تين^(٤) أم لانسون^(٥) . وعلى كل فالنوع الأخير من هذه الأنواع النقدية يثير مشكلة خاصة فيما يتصل بهذه النقطة . لقد كان لانسون هو النموذج الذي يحتذيه مدرس الأدب الفرنسي ، وقد استمر إنتاجه وطريقته وذهنه - كما حملها حواريوه العديدون - تحكم النقد الأكاديمي خلال الخمسين سنة الأخيرة . وبما أن مبادئ هذا النوع من النقد - أو على الأقل المبادئ المعلنة له - هي الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق فيمكن أن يقال إنه لا تساقو ثمة بين اتجاه لانسون والصيغ المتنوعة للنقد الأيديولوجي الذي يعتمد كلية على التفسير . ولكن بما أن معظم النقاد الفرنسيين هذه الأيام هم أنفسهم ممن يشتغلون بالتدريس (وأنا أعني هؤلاء الذين يمارسون « التركيبية » لا الذين يهتمون بعرض الكتب) فإن ثمة قدراً معيناً من التوتر بين النقد التفسيري والنقد الإيجابي (الأكاديمي) . وسبب ذلك أن الاتجاه « اللانسوني » نفسه أيديولوجي ، وهو لا يقنع ببساطة بطلب تطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلمي ، بل يتضمن أيضاً أفكاراً معينة عامة عن الإنسان ، والتاريخ ، والأدب ، والصلة بين المؤلف وعمله . وعلم النفس « اللانسوني » مثلاً شيء تجاوزه الزمن ، وذلك لأنه يشتمل أساساً على نوع من الحتمية الشبّهية التي لا بد أن تتشابه طبقاً لها تفصيلات عمل معين

(١) ولد سنة ١٩٠٨ .

(٢) ولد سنة ١٨٩٦ .

(٣) (١٨٨٧ - ١٩٦٠) .

(٤) (١٨٢٨ - ١٨٩٣) .

(٥) (١٨٥٧ - ١٩٣٤) .

مع تفصيلات حياة المؤلف ، وصفات نفس المؤلف .. إلخ . ويجعل منها هذا أيديولوجية غريبة جداً ؛ وذلك لأن علم النفس - منذ اختراعه - تخيل فيما تخيل عكس هذه الصلة من التناقض بين العمل والمؤلف . ومن الضروري بالطبع أن الأيديولوجية ينبغي أن تقوم على أساس مسلمات فلسفية . والحجة القائمة ضد « اللانسانية » ليست أن لها مسلمات ، ولكن أنها ، بدلاً من أن تعترف بهذه المسلمات ، تطويعها في عبادة أخلاقية من الأبحاث الموضوعية الجافة ، مما يبدو معه الحال وكأن الأيديولوجية قد تسلمت سرّاً لتتحول إلى منهج علمي .

ولما كانت هذه القواعد الأيديولوجية المختلفة يمكن أن تتواجد في وقت واحد ، وأستطيع على نحو خاص فيما يتصل بي أن أقبلها معاً ، فإن علينا أن ننتهي إلى أن الاختيار الأيديولوجي ليس هو جوهر النقد كما أن « الحقيقة » ليست محكه النهائي . إن النقد أمر آخر غير إصدار أحكام صحيحة في ضوء قواعد صحيحة . ويتبع هذا أن الذنب الحقيقي في النقد ليس أن يكون لديك أيديولوجية ، ولكن أن تظل صامتاً فيما يتصل بها . ويوجد اسم لهذا الصمت المذنب وهو « خداع النفس » أو « العقيدة الفاسدة » . كيف يمكن أن يعتقد أي إنسان أن عملاً معيناً هو « شيء » مستقل عن ذات الناقد الذي يدرسه أو عن تاريخه الشخصي ، بحيث يمارس بالنسبة له موقفاً ما « خارج الحدود » . وإذا كانت الصلة التي يراها معظم النقاد بين المؤلف الذي يدرسه وأعماله لا وجود لها في حالة أعمالهم هم الخاصة وموقفهم هم الخاص من عصرهم فإن ذلك يكون شيئاً لافتاً جداً للنظر . ومن غير المعقول ألا يكون لقوانين الإبداع التي تحكم الكاتب وجود مشروع بالنسبة للناقد أيضاً . ولا بد أن يشتمل كل نقد على شرح ضمنى لذاته ، مع أن ذلك قد يتم على نحو أبعد ما يكون عن المباشرة ، وأكثر ما يكون حيلة . فكل نقد إنما هو نقد للعمل المعالج وللناقد ، أولنقتبس تورية كلوديل^(١) فنقول إنه معلومات عن الآخر (Connaissance) وميلاد للشخص نفسه في الوقت ذاته (Co-naissance) .

أو لنعبر عن الشيء نفسه بطريقة أخرى فنقول إن النقد ليس قائمة نتائج أو مجموعة أحكام بأى معنى من المعانى . إنه بالضرورة نشاط ، أى أنه مجموعة من الأفعال الذهنية متصلة على نحو معقد بالوجود التاريخي والذاتي (والمصطلحان مترادفان) للشخص الذي يقوم بها ، والذي ينبغي أن يعلن مسؤوليته عنها . ولا معنى لأن نسأل عما إذا كان النشاط « حقيقياً » أو « غير حقيقي » ؛ فالقواعد التي تحكمه جد مختلفة .

ومهما بلغ من تعقيدات النظرية الأدبية فإن الروائي أو الشاعر يفترض أن يعالج موضوعات وظواهر خارجة عن اللغة وسابقة عليها ، سواء أكانت خيالية أم غير خيالية . إن العالم موجود ، والكاتب يستخدم اللغة ، وهذا هو تعريف الأدب . وموضوع النقد جد مختلف ؛ فهو لا يتعامل مع « العالم » ، بل مع الصيغ اللغوية التي يصنعها الآخرون . إنه تعليق على تعليق .. لغة ثانية ، أو لغة فوق اللغة — كما قد يقول المناطقة — مطبقة على اللغة الأولى ، أو اللغة بوصفها موضوعا . وينبني على هذا أن النشاط النقدي ينبغي أن يأخذ في الحسبان نوعين من الصلات ؛ الصلة بين اللغة النقدية ولغة المؤلف موضع الدراسة ، والصلة بين لغة المؤلف (اللغة بوصفها موضوعا) والعالم . ويعرّف النقد بتداخل هاتين اللغتين ، ومن ثم يحمل شبيها كبيرا بنشاط ذهني آخر هو المنطق ، الذي يقوم كلية هو الآخر على التفرقة بين اللغة بوصفها موضوعا واللغة التي هي فوق اللغة .

وإذا كان النقد — نتيجة لذلك — لغة فوق اللغة فإن هدفه ليس اكتشاف صيغ « للحقيقة » بل اكتشاف صيغ « للمشروعية » . واللغة بذاتها لا يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة . إنها إما أن تكون مشروعة أو غير مشروعة . وهي تكون مشروعة إذا تكونت من نظام مترابط من الرموز . والقواعد التي تحكم لغة الأدب لا تهتم بالربط بين هذه اللغة والحقيقة — مهما بلغ من ادعاءات المدارس الواقعية — بل تهتم بها فحسب بصفاتها متمشية مع « نظام » الرموز التي اختارها المؤلف ، وفي هذا السياق ينبغي أن يؤكد كثيراً بالطبع على مصطلح « نظام » . وليست مهمة النقد أن يقرر ما إذا كان بروسست قد قال الحقيقة أم لا ، وما إذا كان البارون دي كارلوس مثلاً هو منتسكيو أو فرانكوز ، أو سيلبستي ، أو حتى على نحو أعم ما إذا كان المجتمع الذي وصفه بروسست تمثيلاً صحيحاً للحالات التاريخية التي كانت الأرستقراطية قد انحصرت أخيراً فيها في أواخر القرن التاسع عشر . إن وظيفته الحالية هي تطوير لغته الخاصة ، وجعلها مترابطة ومنطقية ومنظمة قدر الإمكان على نحو يجعلها قادرة على تقديم صورة أو « تركيب » — بالمعنى الرياضي — لأكبر قدر ممكن من لغة بروسست . وذلك تماماً مثلما يختبر القياس المنطقي صحة عبارة سببية دون انحياز ما فيما يتصل « بحقيقة » الحجج المستخدمة . وقد نقول إن مهمة النقد مهمة متعلقة « بالشكل » على نحو كامل ، وهذا هو الضمان الوحيد لعالميته . إنها لا تتمثل في أنها تكتشف في العمل المعالج أو في المؤلف شيئاً « مخبئاً » أو « عميقاً » أو « سرياً » عز حتى الآن عن الملاحظة . وبأى معجزة نكتشف هذا ؟ وهل نحن حقاً أكثر إدراكاً من أسلافنا . إن مهمة النقد تتمثل في « التأليف » بين لغة اليوم (الوجودية أو الماركسية أو التحليل النفسي) ولغة الكاتب (كما يؤلف

صانع الأثاث الماهر عن طريق « اللعب الذهني » بين جزأين من قطعة أثاث معقدة (التي هي النظام الشكلي للقواعد المنطقية التي طورها في حالات عصره . وليس محك صيغة معينة في النقد هو « منطق الحقيقة » في الطبيعة . ومعنى هذا أنه لا يهتم بالحقيقة . وذلك لأن الكتابة النقدية كالكتابة المنطقية لا يمكن أبداً أن تكون سوى ترديد للشئ الواحد في أشكال مختلفة . وهي تعتمد في النهاية على القرار الذي يتأخر اتخاذها (ولكن التأخير من خلال القبول الكامل مهم في نفسه) بأن راسين هو راسين وأن بروست هو بروست . وإذا كان ثمة ما يسمى بحكماً نقدياً فإنه لا يكمن في القدرة على اكتشاف العمل المعالج بل على العكس من ذلك في القدرة على تغطيته بلغة الإنسان الخاصة تغطية كاملة على قدر الإمكان .

إذن النقد من هذه الوجهة أيضاً نشاط « شكلي » بالضرورة ، وذلك من الناحية المنطقية للمصطلح لا من الناحية الجمالية . وقد يقال إن الطريق الوحيدة التي يمكن أن يتفادى النقد بها « خداع الذات » أو « العقيدة الفاسدة » المشار إليها من قبل هي أن يضع لنفسه هدفاً أخلاقياً لا يتم باكتشاف معنى للعمل المعالج بل بإعادة بناء القواعد والضرورات التي تحكم تطوير هذا المعنى . ويشترط لهذا أن يكون من المتفق عليه دائماً أن العمل الأدبي نظام « دلالي » من نوع خاص جداً ، وهدفه إيجاد معنى عام في العالم ولكن ليس معنى أى معنى . إن للعمل الأدبي — وعلى الأقل ذلك النوع الذي يعتد به النقاد عادة — لا يتخلو من المعنى تماماً بحيث يكون غريباً أو مسحوراً . كما أنه لا يكون واضحاً أبداً : وقد يكون في هذا نفسه تعريف ممكن للأدب « الجيد » . إنه بالأحرى « معنى مؤجل » . إنه يقدم نفسه للقارئ بصفته نظاماً معلناً ذا أهمية ، ولكنه يستعصى على إدراك القارئ بصفته موضوعاً مهماً . وهذا النوع من « الخيبة » أو « الخداع » الكامن في المعنى يوضح كيف أن في العمل الأدبي مثل تلك القوة التي تمكن من طرح أسئلة بالنسبة للعالم بواسطة إحباط المعاني المحدودة التي تبدو أساساً في المعتقدات والأفكار المذهبية والتفكير العادي ، وذلك دون توفير أية إجابات ؛ فليس ثمة عمل عظيم وهو « مذهبي » في الوقت ذاته . ويوضح هذا أيضاً كيف أن العمل الأدبي يمكن أن يعاد تفسيره إلى ما لا نهاية ؛ إذ إنه لا يوجد سبب لتوقف النقاد مطلقاً عن مناقشة راسين أو شكيسبير ، إلا من خلال نوع من الإهمال الذي سيكون هو نفسه نوعاً من اللغة . والأدب إذن ليس بالقطع أكثر من لغة ، أى أنه نظام من الرموز ، ويكمن كيانه في « النظام » لا في « الرسالة » ؛ وذلك لأنه يتكون من تقديم مستمر للمعنى ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى في الوقت نفسه . وإذا كان ذلك كذلك فليس الناقد مدعواً لإعادة ترتيب « رسالة » العمل الفني بل لإعادة ترتيب « نظامه » فحسب ، مثلما أن مهمة

اللغوى تماماً ليست إعادة كتابة معنى الجملة ، بل تمديد البناء « الشكلي » الذى يسمح بتوصيل معنادا .
ولا يمكن أن يكون النقد موضوعياً وذاتياً ، وتاريخياً وجودياً ، ودكتاتورياً وحرراً — وهذه أمور متناقضة ولكن الجمع بينها حقيقى — إلا من خلال تسليمه بأنه لغة ، أو بعبارة أدق لغة ثانية . واللغة التى يختار الناقد أن يتحدث بها ليست هبة من السماء . إنها إحدى مجموعة « اللغات » التى يقدمها له وضعه فى « الزمن » . وهى من ناحية موضوعية آخر مرحلة لتطور تاريخى فى المعرفة والأفكار والمشاعر للذهنية ، أى إنها ضرورة . ومن ناحية أخرى يختار كل ناقد لغته الضرورية ، طبقاً لنظام وجودى معين ، بصفتها وسائل لممارسة وظيفة ذهنية هى وظيفته الذهنية الخاصة ، واضعاً موضع العمل أعمق أعماق نفسه ، أى الأشياء التى يختارها والأشياء التى يتمتع بها ، والأشياء التى يردّها عنه ، والأشياء التى تستولى عليه . وعلى هذا النحو يحمل العمل النقديّ فى داخله حواراً بين موقفين تاريخيين وبين ذاتين إحداهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد . لكن هذا الحوار يكشف عن تميز أنانى للحاضر على نحو كامل . والنقد ليس إعجاباً بحقائق الماضى ولا بحقائق « الشئ » الآخر . إنه تنظيم لذلك الذى يمكن إدراكه فى عصرنا .

الزمن والخيال الشعري

إميل ستانجر

قدّمت منهج النقد الأدبي الذي لا أزال أتبعه ، لأول مرة سنة ١٩٣٩ في كتابي « الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر » ، وفي مقدمته ناقشت فكرة أننا « ينبغي أن ندرك ما يجذبنا » . وليس ذلك شيئاً يكمن وراء الشعر أو تحته ، كما أنه ليس فكرة مجردة ، وليس ظروفاً نفسية ، أو حالات اجتماعية معدّة ، ولكنه على نحو مباشر هو المحتوى الفني ، أو العنصر الشعري ، أو الشيء « الجميل » إذا راق لك هذا التعبير . وهذه الفكرة الجمالية معرضة مع ذلك لسوء الفهم . إن أي إنسان يتطلب الجمال من العمل الفني يثير ريبة في أنه موثوق إلى المثال الكلاسيكي . والرد على هذا أن الجمال هنا يعني « الوحدة في التركيب » unity in Complexity لا أكثر ولا أقل . وبهذا المعنى ليست رواية بقلم دسيتوفسكي أقل جمالا من مأساة بقلم سوفكليس ، وكابوس* مزعج بقلم كافكا ليس أقل جمالا من « اغتصاب الخاتم » بقلم بوب . والجوانب المتنوعة الكثيرة من الصورة والموضوع والفكرة واختيار الكلمات ونظمها والبحر وكل ما يمكن أن يضيفه الإنسان إلى ذلك — تتجانس وتبرز نفسها بصفاتها وحدة لا تنقسم عراها . وهذا التجانس وحده هو الذي يجعل العمل الأدبي « جميلاً » أو كاملاً من الناحية الفنية .

ما الذي يكسب العمل الفني تجانسه ؟ إنه ما نسميه « الأسلوب » ، ومفهوم هذا يتطلب شرحاً أيضاً . إن الذي يجعل من قصيدة كقصيدة جوته Wanderers Nachtlied عملاً فنياً ليس — ببساطة — موضوعها الذي هو أمسية في منظر ريفي ألماني ، كما أنه ليس الطريقة التي نشعر بها بسكينة في أعماقنا تؤكد لها السكينة المستقرة على الجبال ؛ فكل هذا يمكن أن يقال عن النثر غير الشعري . وبالمثل ليست القصيدة نفسها ؛ أي تتابع المقاطع المنبورة وغير المنبورة أو بناء الجمل البسيطة ؛ فالإنسان يمكن أن يتصور نظام القصيدة نفسه مستخدماً في موضوعات أخرى على نحو غير مناسب ؛ فهناك قصائد يتصارع فيها الشكل والمضمون بطريقة غريبة . إن قصيدة Wanderers Nachtlied جميلة لسبب واحد هو أنها كل متجانس .

لكن ، ماذا يمكن أن تكون هذه الوحدة إذا لم تكن الصورة ، ولم تكن المقارنة بين عالمي الداخل

والخارج ، ولم تكن القصيدة : ولم تكن أى عنصر آخر مفرد ؟ إننا نحس بها بوضوح ولكن ليس من السهل أن نعرفها ، ولا عجب أن أبرز ذلك بعض الصعوبات .

سيقول القارئ المنصف إن القصيدة بوصفها كلاً يعلن عنها دون خفاء عن طريق ذاتية جوته . ونحن نوافق على ذلك دون تردد ، ولكن السؤال هو ما المقصود بالذاتية ؟ قد يبدو أن الإجابة على هذا السؤال من اختصاص علم النفس . لكن علم النفس يقسم الذاتية إلى خصائص . أو يحيلنا إلى « اللاوعى » ، و « ما وراء الوعى » ، و « الدوافع » ، و « وجهات النظر » ، وأشياء من هذا القبيل . وهذا المنهج يقلل من الوحدة التى كانت تُحس بوضوح فى العمل الفنى الجميل .

ويمكن أن نتعلم أكثر من كتاب جوستاف بيكنج : « الإيقاع الموسيقى بصفته مصدراً للمعرفة » (١٩٢٨ والطبعة الثانية ١٩٥٨) . لقد طلب منا مؤلف هذا الكتاب أن نحمل عصا المايسترو ونحن نستمع إلى الموسيقى ، ونضبط بها الإيقاع بحرية كاملة . ويوضح هذا الاختيار أن الإيقاع يختلف من موزار إلى باخ^(١) وهاندل^(٢) ، وكذلك من فاجنر إلى سكومان . والشكل الذى نصفه أثناء ضبطنا للإيقاع قد يكون مجرد جدول على الورق . وقد سمي بيكنج هذا Schlagligur ، وأشار إليه على أنه « الإيقاع » . وفى مصطلح Schlagfiguren — الذى يختلف على نحو كبير من حيث الحجم والشكل والاتجاه — نلتقى « بالإيقاع » ، وهناك — طبقاً لبيكنج — نجد التفرد الذاتى للمؤلف الموسيقى معبراً عنه « بالرموز » . وبهذا المعنى يبدو أن الإيقاع هو ما ينبض على نحو شامل خلال العمل ، ويحدد التأليف المتناسك . إنه الأسلوب المسبوع — وهو فى الرموز الأسلوب المرنى — وهو طابع الذاتية الذى يوحد كل الأجزاء المتفرقة .

ومن الممكن أن تطبق هذه الطريقة أساساً على الأدب ، كما أنه من الممكن أن تذكر التحايلات الصوتية التى قام بها الأخوان سيفيرز بصفتهما تجارب فى هذا الصدد . لكن الشعر والحمل النثرية لا يمكن أن تساعد القلم الذى يطبق « الإيقاع » على نحو مؤكد ، كما هو الحال فى الموسيقى التى تجتاحنا على نحو لا يقاوم . ومهما يكن فأى نفع فى حصر القصيدة فى مجرد « الإيقاع » ؟ وكيف نجد طريق العودة إلى تركيبها الذى لا يزال يحتاج إلى أن ينبع من وحدتها ؟

وفى هذه الناحية ما نزال نجد ما يساعدنا فى كتابي مارتن هيدجر Sein und Zeit الذى

(١) (١٦٨٥ - ١٧٥٠) .

(٢) (١٦٨٥ - ١٧٥٩) .

نشر سنة ١٩٢٧ ، و Vom Wesen des Grundes الذى نشر سنة ١٩٣١ . وقد يبدو لأول وهلة وكأننا ننتقل إلى موضوع مختلف تماماً . ولكن اتصال ذلك « بإيقاع » بيكنج سيتضح بسرعة . ومن الطبيعى أنه ليس من غرضنا هنا الاتفاق مع كل الإنجاز الفلسفى لـ هيدجر . وأود أن أشير فحسب إلى مدى أهميته فيما يتصل بأعمالى .

إن الزمن الوارد فى عنوان كتاب هيدجر ليس الزمن الموضوعى الذى هو زمن « الساعة » أو التقويم . إن المقصود فى الحقيقة هو الزمن بصفته « معنى داخلياً » و « صيغة للتأمل » بالمعنى الذى شرحه « كانت » من قبل ، وقد قصر نفسه على ما تتطلبه العلوم الدقيقة على أية حال . والزمن عند هيدجر هو العنصر الضرورى فى كل حقيقة . إن عالمى يختلف عن عالم شخص عاش فى العصر القديم ، أو فى العصور الوسطى . كما أن عالم البطل لا يشبه عالم الشخص العادى ، وكل ذلك يعتمد على اختلاف العنصر الذى يلعبه « الزمن » بوصفه معنى داخلياً . إلى أى حد أهتم بالمستقبل فى أمور الحاضر ؟ إلى أى حد أستطيع أن أخطط مشروعات وأنفذها؟ فى هذا المجال يختلف الشخص المسيحى الذى يؤمن بوجهة نظر « المخلصين » فى التاريخ — واسمها فى الألمانية Heilsgeschichte — عن الإغريقى الذى يعيش فى حاضر أكثر محسوسية . أى معنى ينبغى أن يخلع على الماضى ؟ هنا أيضاً لا بد أن يفكر رومانتيكى ألمانى ويشعر على نحو مختلف عن شيلار الذى ثبتت نظره على أهداف عالية لا يمكن تحقيقها .

وصحيح أن هيدجر لم يكن ليهم إلا نادراً باستنتاج مثل هذه النتائج من تعاليمه . وثمة كتب تعطى اهتماماً أكثر لتلك المشكلة مثل كتاب اى . منكوسكى « الزمن النفسى » الذى نشر سنة ١٩٣٣ ، وكتاب لودويج بنسوانجر « الصيغ الرئيسية والتعرف على الوجود الإنسانى » الذى نشر سنة ١٩٤٢ ، أو كتاب جورج بوليه « دراسات فى الزمن الإنسانى » الذى نشر سنة ١٩٤٩ . فكل هذه الكتب تدور حول وجود الإنسان الذى فهم فى جوهره على أنه « الزمن » . والحقيقة أن هذا هو نفس الموضوع الذى غطاه فى حقل النقد الأدبى سنة ١٩٣٩ عنوان أقلق الجمهور أولاً ، ولكنه كان دقيقاً على كل حال ، وهو : « الزمن بوصفه قوة خيال الكاتب » .

إننا نفهم تداخل التخطيط والإحياء ونبض اللحظة ، وتداخل الذاكرة العميقة وقوة التوقع وتشكيل الحاضر ، الذى هو متأثر على نحو أو آخر بالماضى والمستقبل ومن ثم فهو محروم أو منعم ، نفهم هذا التداخل الذى يختلف باختلاف الزمن والشعوب والأفراد — والذى هو ذو إمكانات لا تفى — إذا نظرنا

إليه بوصفه صيغة أساسية لحركة الروح الإنسانية من جهة كونها توتراً داخلياً وتوقاً . ويعيد هذا إلى أذهاننا « الإيقاع » كما يفهمه بيكنج . وهو صورة أو رمز بصور الزمن بوصفه قوة الخيال ؛ فكل من « الزمن » بصفته قوة الخيال و « الإيقاع » عند بيكنج شيء واحد . إن « الإيقاع » أو « الزمن » بصفته توقاً داخلياً وتوتراً هو القاعدة المهمة التي تدعم تركيب العمل الفني .

وعند هذه النقطة تنشأ مشكلات عدة ، غير أنه من المستحيل أن نعالج هذه المشكلات بالتفصيل . هناك مثلاً مشكلة كيف ننظر إلى القبح ، ونقص الجمال ، والأمور العادية المملة ، إذا كانت ماهية الإنسان تبنى في الزمن بصفته قوة الخيال . وكل ما أستطيع أن أقوله هنا هو : إننا نعد العمل جميلاً ، أو كاملاً من الناحية الفنية حين يوجد فيه « إيقاع » شامل .

وأخيراً أتحوّل الآن إلى مسألة التفسير . وعلىّ عند ما أفسّر الشعر أن أدرك الإيقاع الشائع فيه بوضوح ، وأن أحاول إعادة تكوينه في نفسي . ومعنى هذا أنني مهتم بما سمي منذ هيردر *Einfühlung* ويتطلب هذا النوع من التمثيل أن يكون الناقد التفسيري موهوباً في الناحية الفنية . وأنا مقتنع — على للعكس من معظم الناس هذه الأيام — أنه لا شيء ينجز في حقل النقد الأدبي بدون مثل تلك المواهب . وأى إنسان لا يشعر بإيقاع العمل الفني بقوة ، ولا يسلم نفسه له ، سيفضل المرة تلو المرة ، وسيبقى إلى العمل الفني .

ومهما يكن فهذا الشعور الهادئ الذي يميزه الإيثار هو الخطوة الأولى فحسب . وأى ناقد يهدف إلى تكوين حكم يعتد به ، أكثر من حكم الإنسان العادي ذي الموهبة ، عليه أن يحاول رؤية الإيقاع بوضوح بوصفه تعديلاً ذاتياً للزمن ، وللمعنى الداخلي . وسيبقى في هذه المهمة عوناً من تأملات الشاعر في موضوع الزمن . لقد رأى جوته الزمن مثلاً — طبقاً لفهمه — بوصفه لحظة حاضرة يظل الماضي فيها معنا ، ويظل المستقبل حياً بالفعل :

« وإذن فالماضي مستمر

« والمستقبل حتى مسبقاً

« والحاضر هو الأبد »

« جوته : ميثاق »

وقد قدم لودفيج تيك فكرة موحية في « الزمن المعكوس » لمسرحيته الكوميديّة *Die verkehrte Welt* . ونحن حين تكون مثل هذه الإشارات ناقصة يجب أن يكون من الممكن أساساً فهم الإيقاع بوصفه

نظام « الزمن » . وربما لم يفكر كليمينس برنتانو مثلاً في الزمن مطلقاً على هذا النحو : ومع ذلك فإنه من السهل أن نرى « زمنه » عبارة عن حركة متموجة من لحظة إلى تاليتها .

والمهمة الثانية هي توضيح كيف أن الزمن يحقق نفسه في تركيب عمل فني ما . وأجزاء كتابي « جوته » (١٩٥٢ - ١٩٥٩) كلها تهتم فحسب « باللحظة » التي تظهر لا في فاوست وحده - وهي هناك أساس في معاهدته مع Mephistopheles - ولكن أيضاً في التركيب العضوي « لهيرمان ودوروثا » Hermann und Dorothea : وفي تراثيم الشباب السكري ، وفي الحكمة الموجودة في « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » ، وفي الكتابات المكتوبة عن العلوم الطبيعية ، وحتى في سلوك جوته نفسه . ويجد الإنسان دائماً الحاضر الذي يظل فيه الماضي موجوداً معنا ، ويظل فيه المستقبل حياً بالفعل ، وذلك بالرغم من أن ذلك يتم في أزمنة مختلفة وبأساليب مختلفة في حياته . وهكذا تتحقق التعادلة التي هي خصيصة من خصائص هذا الكاتب . والأخطاء التي تميز منهج الإنسان في التفسير تصحح نفسها إن عاجلاً أو آجلاً ما دام الموضوع لا يهمل بأساً من التوصل إليه ، وذلك لأن كل شيء لا بد أن يتساق مع كل شيء آخر . وطبقاً لذلك يقتضى عدم التساقق مراجعة فورية . وعند ما تصبح وحدة التركيب فعالة في النهاية ، أو عند ما يتطور التركيب من إيقاع واضح كله فإن التفسير يكتسب مشروعية . وهي مشروعية قد لا يمكن إقامة الدليل عليها ، ولكنها غير محتاجة إلى دليل . وليس من الضروري أن نضع في كلمات الدور الذي يلعبه الزمن بوصفه قوة الخيال كما أدركناه نحن أنفسنا ، بل إنه ينصح على العكس من ذلك بإزاحة تلك العقبة المتشابكة بمجرد أن تؤدي مهمتها . وإذا فهمت الوحدة فإنها لا يمكن أن تضيع بعد ذلك في التركيب . وهي تقوى التفسير .

ومن المسلم به أن كثيراً من التفسيرات التي لا حصر لها - والتي ظهرت في العقود الأخيرة - تفسيرات تنقصها تلك الصرامة في البناء اللغوي . وهي تقنع بتقديم شرح مناسب للمحتوى مع بعض ملاحظات غامضة عن جمال اللغة . وهذه هي الحالة التي يصبح النقد الأدبي فيها هواية .

كذلك لا يوجد مزيد من القول الذي يقال في وصف وجهة النظر القائلة بأنه يكفي ببساطة صياغة انطباعات الإنسان الأولى ، وبعبارة أخرى عدم القيام بأي شيء أكثر من وصف التجربة الذاتية . والإنسان الذي يهتم اهتماماً جاداً بالماضي يدرك مدى الصعوبة حتى في فهم مجرد النص الصريح الذي قصده الكاتب ، ويدرك إلى أي حد ينبغي أن تكون معلومات الإنسان عن الحالات الحية والظروف الثقافية والسياسية معلومات دقيقة - هذا إذا كنا لا نستبدل التردد الصريح بالتأمل . ومعنى هذا أن أي

تفسير مناسب لا بد أن يعتمد على دراسة تاريخية متعمقة . وكلما زادت المعرفة بالفترة التي تنتمي إليها القصيدة ، قل احتمال الخطأ . ولهذا السبب — لا لغيره — عاجلت كتي — دون استثناء — الأدب الألماني . وأنا لا أستطيع أن أثق بأذني في سماع الشعر الإنجليزي والفرنسي بدقة كافية حتى أتأكد تماماً من إيقاعه ، ومن « الزمن » الذي يوحد تركيبه .

وتأتى في النهاية مسألة التطور . يتطلب النقد الأمريكي بصفة خاصة — وقد تبعه النقد الألماني حديثاً في ذلك على نحو متزايد — من الناقد أن يصدر حكماً موضوعياً على مكانة العمل الأدبي وقيمه . ولهذا السبب فإنه وجد أخطاء في الطريقة التفسيرية الموصوفة هنا ، والتي لا تقوم بشيء من هذا القبيل ، بل تدع قراءها يحكمون بأنفسهم . وفيما يتصل بهذه النقطة ينبغي أن يقال إن التفسير يهتم أيضاً بالقيمة ، وذلك لأن جمال العمل يعتمد على تساوق الأجزاء . وسيكشف هذا مثلاً عن أن Mailed لجوته تعود في خاتمتها إلى الأسلوب التقليدي ، وأن لسنج في Emilia Galotti ^(١) قد أخفق في تتبع الكارثة إلى نهايتها المنطقية ، وذلك لأسباب سياسية فيما هو واضح . ومن ذا الذي ينكر أن مثل هذه الأخطاء تقلل من قيمة العمل الأدبي ؟ على أن السؤال يصبح أكثر صعوبة عندما يتصل بمقارنة أعمال رائعة من أساليب مختلفة كالكلاسيكية والرومانتيكية . ومن الطبيعي أنه لا يوجد ما يمنع الناقد التفسيري من الإشارة إلى معتقداته الشخصية ، ولكن أيمن أن نوثق مثل تلك المعتقدات بمقاييس مشروعة ؟ وهل هذا مطلوب ؟ إن أي تقييم يتجاوز توضيح اتساق الأجزاء إنما يتحدث عن الناقد ، ولكنه نادراً ما يتحدث عن العمل الفني . وهذا أيضاً يضع المسألة على النحو الذي ينبغي أن توضع عليه لأن أي مقياس مشروع وموضوعي للقيم حقيقة يكون خطراً على الفنان المبدع ، ويقضي على تمتع القارئ بالتاريخ المتغير للروح الإنساني . وثمة — مع ذلك — اعتبار واحد قد يكون سائغاً ، وهو أنه من الممكن أن يسأل عن أي الأساليب يتناسب مع طبيعة اللغة ؟ إن قصائد رومانتيكية معينة — مثل ترانيم نوفاليس — تبدو ضعيفة وتهدد بالاختفاء كلية عند أخف لمسة ، والشعر البروتستانتي في فترة الباروك يميل إلى أن يكون جد متحجر ، وتضل الرواية السيكلوجية للقرن التاسع عشر في أعماق الروح المنفردة التي تعطل التوصيل في النهاية . وعلى هذا تقود طرق متعددة بوضوح إلى ما وراء اللغة ، وفي نفس الوقت يبقى بعض الكتاب متحكمين في وسيلتهم . ومرة أخرى لا يمكن أن يُمنع أحد من التهليل المبتهج لتحطيم الشعر عن طريق الشعر . على أن من يعتقد في الشعر بصفته شعراً يفضل

الشعراء الذين يحتفظون بالتوازن بين طرفي النقيض ، ويأخذون طريقاً وسطاً حيويًا ومبدعاً . وبهذه الطريقة — وبهذا التحفظ الحاسم — يمكن أن يتحقق مقياس للقيم . وعلى كل حال فن الحير في نظري الاستغناء عن هذا المقياس والسماح للغريزة الإبداعية أن تجد طريقها .

لقد حصرت نفسي ، عن وعي في كل ذلك ، في ناحية واحدة من إنتاجي وهي « فن التفسير » . على أن خاتمة كتابي : « فن التفسير » الذي ظهر سنة ١٩٥٥ — والذي يعتمد كلية على كتاب سابق لي هو : « الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر — أساسيات فن الشعر » ١٩٤٦ — تمثل وجهة نظر مختلفة تماماً . وهو بحث يوضح أن الشعر الغنائي والملحمة الشفوية ، والمسرحية التي تأخذ قالب القصيدة ، والقصص الشعري ، والمسرحية الممثلة ، لا بد أن تتميز عما هو غنائي وملحمي ودرامي على نحو مقصود . إن المصطلحات الأخيرة أسماء لعناصر أسلوبية فعالة في كل نوع من الشعر بغض النظر عن الشكل الخارجي . ومرة أخرى إلى أي حد يضرب التقسيم إلى غنائي وملحمي ودرامي بجذوره في « الزمن » ؟ الزمن بصفته قوة خيال الكاتب . كيف تنعكس فيها العناصر اللغوية للمقطع والكلمة والجملة ؟ كيف يتصل هذا المنهج بمنهج أرنست كاسيرر في كتابه : « فلسفة القوالب الرمزية » (الجزء الأول سنة ١٩٢٣) ؟ كل هذه أسئلة لا يمكن معالجتها هنا . على أن هناك نقطة صغيرة تذكر ، إذا سمح لي ، وذلك لأن كتابي قد أسىء فهمه على نحو مطرد ؛ إذ فهم على أنه تضيق لعلم الشعر ، وذلك على الرغم من كل التحذيرات التي تشير فيه إلى عكس ذلك . والحق أن مكان هذا الكتاب ليس النقد الأدبي بمقدار ما هو الأنثروبولوجي الفلسفي بأعم معنى له .

وأخيراً إن كتاب « تحول الأسلوب » (١٩٦٣) يمثل محاولة لاستخلاص الحركات والتغيرات في تاريخ الأدب من أية أسباب خارجية ، بل لإدراك كل النشاط الإنساني بوصفه ظاهرة أسلوبية ، وقد شرح طبقاً لذلك تغيرات الأساليب في ضوء الموقف الأسلوبى الشائع .

تحليل البناء الأدبي

أمبرتو اكو

قبل أن أحدد ما أدين به للنقد « الإنجليزي - الأمريكي » ثمة نقطتان ينبغي عليّ أن أوضحهما . والنقطة الأولى : أني لست ناقدًا بالمعنى العادي لهذه الكلمة ؛ فأنا من الناحية الأكاديمية أعد فيلسوفًا ، ومجال اهتمامي هو علم الجمال . أما مجال اهتمامي الخاص فهو تاريخ فن الشعر . وأشعر حقًا أن علم الجمال اليوم ينبغي عليه ، كما لم ينبغي عليه من قبل ، أن يبدأ بظاهرة المفاهيم المتنوعة للفن الشائعة بين الفنانين ، والحركات الفنية في البلاد المختلفة وفي الفترات المختلفة . وغالبًا ما لا يستطيع تلاميذ « علم الشعر » الإشارة إلى أية وثائق واضحة ، وعليهم أن يرسوا الظواهر الشعرية المتضمنة في أي إنجاز كاتب إبداعي ، وذلك عن طريق دراسة بناء أعماله ، والتعرف على أهداف نشاطه كله . وبهذه الطريقة يصبح البحث في « علم الشعر » مساويًا لتحليل الملموس للأعمال . وليس المهم التفرقة بين النواحي القبيحة والنواحي الجميلة لتلك الأعمال بغية تقرير الجوانب المشروعة منها ، ولكن المهم وصف النماذج « البنائية » : وبهذا المعنى يمكن عدّ دراسة العناصر المتصلة بفن الشعر نوعاً من النشاط النقدي ، كما يمكن استخدام نتائجها على أنها إسهام في الفهم النقدي لعمل معين أولئك كاتب معين . وتحمل العناصر الشعرية - في الوقت الحاضر - مكاناً متزايد الأهمية في العمل الفني : وابتداءً بقاعدة « الشعر غن الشعر » - وهي من التقاليد الرومانتيكية « والمعطوبة » - تقدمنا الآن إلى أعمال معقدة يبدو فعلاً أنها تتوحد مع النظرية التي تحكمها (تأمل رواية فينيغانزويك^(١) مثلاً) . لذا يخطر لنا الآن هذا السؤال : - مهما كان متناقضاً أو افتراضياً - وهو هل تقرب بسرعة من اللحظة التي يصبح فيها البحث في « فن الشعر » هو الصيغة الوحيدة الممكنة للنقد الأدبي ؟

والنقطة الثانية هي أني - وقد درست جيمس جويس دراسة مطولة فخصصت له نصف كتابي Opera Aperta - أستطيع أن أربط بسهولة قصة صلتى بالنقد الإنجليزي - الأمريكي باهتماماتي الخاصة . ذلك لأنه كان من الطبيعي في حالي الإشارة إلى مؤلفين مثل ليفين وولسون وحلبرت وتندال وبيكيت وباوند^(٢) وإليوت ، وأكتفي بذكر أسماء هذه المجموعة القليلة منهم . لكنني عندما

(١) نشرت سنة ١٩٣٩ .

(٢) (١٨٨٥ - ١٩٧٢) .

أنظر ورأى إلى سنوات تكويني أبدأ في التساؤل عما إذا كان جويس هو الذى أرشدنى إلى هؤلاء النقاد ، أو أن قراءتهم وقراءة النقد الإنجليزى — الأمريكى عموماً هى التى أرشدتنى إلى جويس .
 إننى أتحدث بالطبع عن تكويني الخاص ، ولست أقدم نفسى على أنى نموذج . غير أننى أظن أن باستطاعتى أن أقول إن اهتماما مشابها بالنقد الإنجليزى — الأمريكى منتشر بين كثير من أبناء جيلى . لقد نما ذوقى فى سنوات ما بعد الحرب ، أى فى فترة كان فيها كثير من المثقفين الإيطاليين يقومون برد فعل ضد الدكتاتورية الثقافية الحقيقية لكروتشه : ولا أقصد بهذا — بالطبع — أن أشير إلى الدور الذى لعبته فلسفة كروتشه فى نشر أفكار الحرية تحت الحكم الفاشستى ، وإنما أقصد أنه كانت هناك محاولة « فلسفية — نقدية » لتوفير وتطوير بذور معينة من المعارضة للمثالية التى بذرتها المجموعات المعزولة فى مدى الخمس عشرة سنة السابقة على ذلك ، من الوجودية ، إلى الشخصية المسيحية ، ومن المادية ، إلى الإيجابية الجديدة ، والماركسية :

كان ذلك ما أجبرنا على عقد صلة مع المدارس الفكرية التى كانت المثالية تخالفها ، وقد تم ذلك خلال معركة حية غالباً ما بولغ فيها ولكنها رغم ذلك كانت مفهومة : وقد وجد كثير منا أن مجال الثقافة الإنجليزية — الأمريكية كان يوفر أرضاً خصبة ترتاد ، تماماً مثلما وجدت الأجيال السابقة علينا الشىء نفسه فى الثقافة الألمانية . وفى ذهنى الآن على نحو خاص دىوى فى جانب ، والاتجاهات الإيجابية الجديدة المتنوعة ومدارس التحليل اللغوى فى جانب آخر : وكان يوجد فى الوقت نفسه الاعتبار الجديد للمناهج الاجتماعية التى غالباً ما كانت تطبق فى تفسير الظواهر الفنية (ولا شكر لتأثير الماركسية لأن ذلك هو الذى شجع استقرار الصلات الوثيقة بين الظواهر الثقافية والظواهر الاجتماعية والاقتصادية) .

لقد كان ذلك بالضرورة منهجاً لتطبيق اختبارات عملية أكثر تحديداً ومصطلحات أكثر دقة على وجهات نظر ثقافية وعادات فكرية مستمدة من المثالية وتأثيرها . وإذا كان كثير منا قد شعر أن « العملية » نجحت فإن هذا لم يكن يعنى أن تعاليم كروتشه رفضت كلية . وأظن أنه فى طريقة تفكيرنا ونظرتنا إلى الأمور تبقى مجموعة قواعد معينة تميز أبحاثنا بصفاتها عناصر دائمة ، وإن حدث هذا فى ضوء الأيديولوجية الجديدة . ودعنى أنتقل إلى مثال محسوس أنظر به إلى المشكلة الجمالية .

لقد بقى شىء ينتمى إلى كروتشه فى وجهة نظرى الخاصة : فى اعتقادى مثلاً أنه حتى حين يكون موضوع المناقشة المحددة قالباً فنياً كالرواية تبقى الأهداف النهائية لعلم الجمال فى وضع فعال بإرساء قواعد قادرة على شرح ظاهرة الفن فى ذاتها : وهناك احتراس هو أننى أنظر إلى هذا بصفته المرحلة

الأخيرة التي أضع قبلها مادة البحث المحددة على أساس بعض الحقائق التي عاملها كروتشه على أنها أقل أهمية (ومع ذلك فأنا مستعد للتسليم باحتمال الخطأ في هذا) .

والآن ، أين نحس أن كروتشه قد أخطأ . نحس ذلك في مواضع هي :

١ - في تجاهل الاختلافات التاريخية والعملية بين الأنواع الأدبية المختلفة وأنواعها البلاغية الخاصة ، وموضوعاتها العملية والاجتماعية :

٢ - وفي إخفاقه نتيجة لذلك في الاهتمام بمشكلات التكنيك الفني (وذلك لأن البناء المحسوس للعمل الفني لديه لا صلة له بالاكْتفاء الذاتي بالحدس الشعري المتصل به) .

٣ - وفي زيادة التأكيد على الدور الذي تلعبه العاطفة والحدس الخيالي ، والتقليل من شأن العناصر المتصلة بالحسابات والدكاه والمعلومات الفنية التي هي جزء من طريقة الفنان في العمل ، وينبغي أيضاً أن تكون جزءاً من تقدير الناقد :

٤ - وأخيراً من أجل كل ذلك ، وفي حصر المنهج النقدي في رسم خط فاصل بين ما هو شعر وما هو غير شعر ، وتعريف كل شيء عدا ذلك بأنه بناء لا ضرورة له : إن ما يهم في عمل مثل كوميديا دانتي - على العكس من ذلك - هو هذه الأشياء « المتروكة » على وجه التحديد ، لأن البناء الديني والتقاليد التي تحدد أهمية أي « أمثلة » فنية من هذا النوع ومستوى شخصياتها ومفاهيمها في العصور الوسطى يقف شاهداً على تقاليد تاريخية كاملة ، وخلفية ثقافية كاملة . وقد اعتمد أتباع كروتشه على منهجه فنزلوا بدانتي إلى محض مختارات من اللوحات الشعرية المضيفة واللحظات الغنائية . وكان رد فعلنا بدورنا هو تخصيص أنفسنا لتاريخ علم الشعر والبحث عن المفاهيم المتنوعة للفن التي يُحتاج إليها لإدراك كل القيم الفنية للعمل ولو كان سيحكم عليها بالضرورة على أساس أحاسيس زمننا :

وقد ذهبت مجموعة من علماء الجمال الإيطاليين إلى أبعد مما ذهب كروتشه من نواح عدة : وسأفرد بالذكر كتاب ليوجي بيريسون Estetica لأنه من ناحية يبدو لي على أنه أعمق وأنجح محاولة للتنظيم منذ أيام كروتشه ، ومن ناحية أخرى لأنني أنا نفسي قد تأثرت به :

ولكن لنعد إلى النقطة الأساسية : لقد كانت هذه كلها أسباباً جذبتني إلى نواح كثيرة في النقد « الإنجليزي . الأمريكي » . وعلى هذا فقد التقطت - فيما يتصل بقضية التكنيك - كثير من الإنكار من هؤلاء الكتاب الذين ساعدوني على تحليل اللغة الشعرية بصفقتها أداة توصيل : وأعني بذلك المداورين

المتنوعة في علم المعنى ، وبخاصة أ. ا. رتشاردز ، وفي تحليل نماذج التوصيل وتأثيرها-مثل كتاب كينيث بيرك « تقرير مضاد » ، وفي البحث عن الأسباب عند تشارلز موريس :

وحين أعيد النظر في « الأنواع » وأساليبها الفنية الخاصة وتطورها التاريخي أقول إنني تعلمت كثيراً من التحليل « الإنجليزي-الأمريكي » للحبكة الفنية في الرواية والمسرحية (وترد على الذهن هنا أسماء فرانسيس فيرجسون وواران بيتش ومارك سكورير وجوزيف فرانك كما ترد بالطبع أسماء كل هؤلاء الذين بحثوا في البناء القصصي عند جويس) : وأستطيع أن أرى لدى كل هؤلاء الناس حساً متجهاً نحو وجهة نظر أرسطية ، ونحو ذلك النوع من التحليل البنائي البلاغي الذي كان لي منه مثال مبكر في كتاب « فلسفة التأليف » . ويبدو أن أرسطو هو الأستاذ الأول في التحليل البنائي للحبكة الفنية : وقد ميز نوعاً فنياً خاصاً قادراً على توصيل العاطفة الخاصة ، وهو التطهير المأساوي : ومع ذلك فهو لم يقيم بمحاولة لتوضيح الأسباب العميقة الجذور لهذه العاطفة ، تلك الأسباب التي ضاعت في مكان ما بين أصول فولكلور حوض البحر الأبيض المتوسط ، وشعائر ديونيسوس وعقلانية الطب الإغريقي . وقد قام - بدلا من ذلك - ببناء « نموذج وصفي » لفهم الاستراتيجية الخاصة للعناصر الشكلية التي تثير فعالية العاطفة المأساوية .

ومع وجود كل ذلك في ذهني استفدت - بطريقة الخاصة - من الأفكار التي اقترحها « النقد الجديد » أو « علم الجمال الرمزي » . وعلى هذا فإثارة اهتمامي في نظرية فيليب ويلرث مثلاً كان تحليلاً للرمز اللغوي وقدرته على إثارة الإشارات المتعددة ، وطريقة استخدامه للبؤرة الضعيفة Soft focus ومبدأ السياق : ولقد كنت مهتماً بالفعل الدلالي والتنظيم النحوي الذي يسمح للعبارة أن تحدث تأثيرات دقيقة أو غامضة ، ولكن بدت لي الفكرة القائلة بأن مثل هذه الرموز يمكن أن تشير إلى قيم نموذجية أو إلى بعض الحقائق الميتافيزيقية المتصلة بالتاريخ الثقافي أكثر مما هي متصلة بعلم الجمال . وأنا أستشير التاريخ الثقافي لشرح لي لماذا يعمل تركيب لغوي معين في سياق ثقافي معين على نحو يجعل « الأفكار ووجهات النظر العادية تنهار ويظهر اتجاه جديد من الوعي نتيجة لتداخل المعاني ... المعاني التي يكون القارئ أو المشاهد جزءاً منها بصفته شخصاً » - على حد تعبير الأستاذ نايتس فيما يتصل بالشعر الغنائي .

وبهذه الطريقة اعتقدت أن التحليل الشكلي لبناء عمل ما ، والتوصل إلى نماذج بنائية ثابتة في أي عمل فني ، لا يؤدي بالإنسان إلى معالجة العمل باعتباره هدفاً في ذاته ، كما هي عليه الحال بالنسبة لكثير من النقاد الجدد ، ولكنه يخدم في توفير الأدوات التي تفهم بها الصلات بين العمل الفني ، حاضر النقد الأدبي

والسياق الثقافي ، وشخصية الكاتب . وذلك لأننى أفهم الفن ، ومن ثم الأدب أيضاً ، على أنه بناء من القيم مبنى على نحو يجعل كل شيء « يقع قبله » مفهوماً من خلال « طريقة تركيبه » بينما تفضى « طريقة تركيبه » هذه إلى فهم « ما يترتب عليه » . ولهذا فإننى لا أعتقد أن النظرة الشكلية للعمل تعنى قبول أى نوع من أنواع الشكلية الجمالية : بل إن العكس هو الصحيح ، وهو أن المنهج الشكلى هو المنهج الوحيد الذى يوضح الصلات بين العمل وعالم القيم الأخرى على نحو صحيح .

لقد كان هذا على وجه التحديد هو الذى قادنى إلى تأكيد العنصر التاريخى والنسبى للمفاهيم المختلفة للفن : وقد كنت فى هذا متأثراً بباب آخر فى القراءة له صلة واهية بالنقد ولكنه ربما كان بالنسبة لى يعادل تماماً التأثير الثقافى الإنجليزى - الأمريكى : وأعنى بهذا هنا اكتشافات الأنثروبولوجى الثقافى فى ذلك الحقل من العمل الذى يهدف إلى تتبع النماذج الثقافية . وآخر أبحاثى فى علم الشعر المعاصر هو فى الحقيقة محاولة لوضع نماذج لعلم الشعر تكشف عن تحول عميق يحدث الآن فى مفاهيمنا للفن : فمن جويس إلى الموسيقى التتابعية ، ومن الرسم غير المجازى إلى أفلام أنطونيونى ، يصبح الفن بالتدريج نوعاً من Opera aperta ، من العمل المفتوح الذى يتجه إلى الإيجاء بمجموعة من المعانى ، وبمجال من الإمكانيات بدلاً من الاتجاه إلى عالم القيم المنظم المتناسك : وهو فى سبيل هذا الهدف يستدعى المزيد من التدخل النشط والاختيار الفعال من جانب القارئ أو المشاهد . وفى سبيل توطيد نموذج العمل المفتوح هذا استخدمت قدراً معيناً من المعلومات النظرية ، وهذا تأثير « إنجليزى - أمريكى » آخر بصفة أساسية . وقد حاولت فى الوقت نفسه أن أصل هذا النموذج الجمالى بنماذج أخرى يمكن التعرف عليها داخل عالم الثقافة المعاصرة ، من الفيزياء بنماذجها المنهجية ، إلى المنطق بقيمه العديدة ، إلى علم النفس : إلخ : وكان هدفى فى هذا هو توضيح وحدة العناصر المختلفة للحظة الثقافية المعينة التى نعيش فيها : ولست على يقين - على كل حال - من أننى تمكنت من أن أتفادى المقارنات اليسيرة . ولهذا بالضبط بدأت أحول اهتمامى الآن إلى المناهج المتنوعة عند « البنائيين » (من علم اللغة عند دوسيسير إلى الأنثروبولوجى عند كاود ليثى ستراوس . وقد خدعت فى الوقت نفسه بفكرة « البناء الطبقي » التى قدمها رينيه ويليك بينما اهتمت بأبحاث الشكليين الروس فى الوقت الحاضر كما اهتم بها) : وكان هذا كله بهدف حل مشكلة محددة هى : كيف نحصر الظواهر الثقافية المختلفة لفترة واحدة فى نماذج بنائية محددة ، وذلك لتكون قادرين على توضيح أى الأنماط « البنائية » تمثل عنصراً مشتركاً بينها ؟ ولا يعنى هذا اكتشاف صلات « أنتولوجية » ، ولكنه يعنى الاهتمام إلى أن الإنسان يستطيع أن

يستخدم الوسائل الفكرية ذاتها لوصف ظواهر مختلفة .

وعندى أنه لدى هذه المرحلة فحسب يستطيع المرء أن يبدأ تحليلاً تاريخياً أوسع ويسأل أسئلة متعلقة بالصناعات بين هذه النماذج المتشابهة على نحو ما والأسس الاجتماعية والاقتصادية لحضارة ما أو فترة ما . وأشعر أنه طبقاً لهذه الأسس فحسب يمكن أن نقبل حجج الماركسية التي لا تبدأ بسداجة في إرساء صلات مباشرة حاسمة بين الظواهر الأساسية وتلك الأبنية العلوية دون أن تأخذ في الحسبان الشبكة المعقدة للمؤثرات التي تطوق العناصر المختلفة للثقافة الواحدة ، وتفضي إلى تضاريس مستمرة من التطور .

لقد قلت من قبل إننى محمّل بتراث خاص من الثقافة الجمالية الإيطالية وهو الاعتقاد بأن مثل تلك الأبحاث لا تفضي فحسب إلى نسبة تاريخية ولكنها تتيح للمرء أن يقدم - ولو على سبيل الافتراضات الفعالة - قواعد دائمة يقيم عليها تعريفه للظاهرة الفنية ، متجاوزاً في ذلك التغيرات المستمرة في المقاييس . ومن الواضح أن هذه مهمة علم الجمال ، وليس من الضروري أن تكون مهمة النقد : وقد أدهشنى أن كثيراً من النقاد الإنجليز والأمريكان الذين أسهموا في العدد الخاص الأخير من « ماحق التميز الأدبي » قد أبدوا اهتماماً حياً بنوع من الأدب يساعد في تطوير فهمنا للتجربة الإنسانية وللقيم التي تهمننا . وتعريفى الخاص للفن بصفته قالباً تبرز القيم فيه بالبناء ويكتسب أهمية على قدر ما يكون لهذا البناء قيمه الخاصة (« السابق » الذى يقع قبل تجربة العمل « والتالى » الذى يتوجه إليه) هذا التعريف يعنى أن الأعمال الفنية قد تحمل نظاماً من القيم يبدو سلبياً بالنسبة لى .

هناك إذن إمكانيتان : إما أن النظام الجديد الذى يخلعه القالب الفنى على هذه الأعمال يساعدنى على الاتصال بها بفهم أكبر وتعاطف أكبر ، وإما أننى - وقد وجهت بالعمل الفنى - أدرك القيم التي يوصلها ومع ذلك أرفضها : وفي هذه الحالة أستطيع مناقشة العمل الفنى على مستوى السياسة والأخلاق وأعارضه وأخطئه لأنه - على وجه الدقة - عمل فنى . ومعنى هذا أن الفن ليس شيئاً مطلقاً ، ولكنه صيغة من النشاط يتصل على نحو جدلى بنشاطات أخرى ، واهتمامات أخرى ، وقيم أخرى : وحين أواجه به أستطيع - على قدر إدراكى لمشروعيته - أن أطبق اختياري الخاص فأختار الأعمال المفضلة لدى . وقد يكون ثمة هدف آخر أكثر تحديداً للنقد هو الإسهام فى الاختيار والتمييز . وهما يكن من قسوة المقاييس الفنية و « البنائية » التي يدعو إليها قارئ العمل الفنى فإن عليه أن يرمى صلة عاطفية وذهنية مع عالم المؤلف ، وأن يرسم صورة للإنسان نفسه ولعالمه : وهو يستطيع ذلك : وصحيح تماماً أنه ينبغى أن يكون

ثمة أناس حساسون على نحو خاص يوصلون تجربة القراءة هذه بطريقة تجعلنا نستطيع أن نجعلها
طريقتنا الخاصة :

غير أن هذا حوار بين البشر يتغير من خلاله كل من مستويات الحكم لدينا وما نتطلبه من العمل
الفنى . وهذا هو السبب فى أنه شىء جيد فى نظرى أنه ينبغى أن يكون هناك نمط من البحث يصف
ويحلل مثل هذه النماذج الجمالية فى الوقت الذى تتكون فيه ، وعلى النحو الذى تتصل به بتاريخنا .

نحو معرفة الأعمال الأدبية

داماسو آلونسو

النقد كلمة دقيقة وغامضة معا : هي دقيقة من ناحية أن كل نقد يتخذ العمل الفني موضوعا له (أو يتخذ العمل الأدبي إذا حصرنا الموضوع في حقلنا الخاص). وهي غامضة من كل النواحي الأخرى. والهدف الرئيسى لصيغة النقد التى يعرفها الجمهور أحسن ما يكون هو إخبار الجمهور - الذى لا بد أن يلتقط ويتخير من الكم الهائل من المواد المطبوعة - ما يستطيع أن يقرأ ، وما ينبغى عليه أن يتجاهل . ولا بد أن يكون للنقد الممارس فى الصحف اليومية متسرعاً بالضرورة ، ومع هذا فإننا نستطيع أن نمر من خلال هذه الصيغة المتسرفة له - ودون أن نترك حيز النقد - بكل المراحل المتنوعة البطيئة ، ابتداء من النقد فى الصحافة الأدبية إلى المجلدات الضخمة التى تقتصر على أعمال كاتب بعينه أو على كتاب بعينه : ونحن لا نخلص فحسب بهذه الطريقة من التسرع والسطحية إلى البطء والتفصيل بل إن طريقتنا ذاتها - بالنسبة للعمل المدروس - تتغير مع كل نمط من أنماط النقد . إن ناقد الصحيفة اليومية لا يحتاج إلى أكثر من تقديم بضعة أسباب لما ينصح به من بين الكتب الجديدة . وثمة نقاد آخرون - من بين الذين يكتبون لجمهور يتناقص باطراد - يودون أن يقوموا بدور المفسرين ، وأن يعلقوا على الكتاب ، ويشرحوا لقرائهم نواحي الجمال فيه وما يقدمه من حجج . وتوجد أنواع مختلفة كثيرة - حتى على هذا المستوى - من النقد والنقاد : وما يعيننى أكثر من غيره هو ذلك النوع الذى يقف فيه الملاحظ أمام العمل الأدبي وهو مملوء بالرغبة فى أن ينفذ إلى أعماق العمل ذاته وإلى جوهره بوصفه خلقاً حياً وفريداً . ذلك هو منهجى : وقد كان اهتمامى الرئيسى ولا يزال تحديد العملية العقلية أو الصيغة المسحورة التى يمكن أن تساعدنا على فهم سر ما يجعل العمل الأدبي فريداً كالذات الفريدة ، والنبع الذى يستمد منه قوته التى تتجلى فى كل إبداع أدبي مكثف وأصيل :

ولا جدال فى أن أول عنصر ضرورى فى هذا المجال هو العمل الأدبي الحقيقى . إننا هنا بعيدون جداً عن المعنى العادى لكلمات « نقد » و « عمل أدبي » . وسنقصر هذا المصطلح الأخير على تلك الأعمال التى لها قدرة دائمة على جذب قرائها والسيطرة عليهم - والاحتفاظ بذلك على مدى العصور - وعلى إثارة ردود فعل عاطفية عميقة لدى القراء ، من المتعة ، والسكينة ، والرقّة ، والرحمة ، والفرع ،

والضحك ، وما إلى ذلك . ونحن نعلم أن بضعة أعمال فحسب هي التي تحقق هذا ، وستظل تحققة في المستقبل المنظور . وليس معنى هذا أن رأى الناس فيها ثابت لا يتغير : إن لها — إلى حد ما — حياة خاصة بها . حياة عاشتها الإنسانية : لقد كان « دون كيشوت » عملاً أدبياً منذ البداية ، ولكنه بالنسبة للمعاصري سرفانتس كان مهزلة رائعة . وكان بالنسبة للقرن الثامن عشر تاريخاً شاملاً للإنسان حقاً ، الأمر الذي وضعه فيلدينج كما لم يوضعه سواه . وقد نظر القرن التاسع عشر إلى « دون كيشوت » و« سانشو » على أنهما يرمزان إلى محورين نستطيع أن نقيم عليهما حياتنا ، وهما البحث عن الضروريتين المثالية والمادية . ومع أونامونو Unamuno وبابيني Papini وضع أبناء القرن العشرين ذلك الثنائي الخالد تحت ضوء الجنون الباهر نفسه : وليس هذا هو المهم ، فقد استمرت جاذبية الكتب — لاب القراء وقدرته على استمرار إثارة ردود فعل عميقة وأصيلة لديهم ، دون تغير . وقد استمر الجنس البشرى خلال العصور — وبنفس الطريقة — في خلع معان جديدة على الملاحم الهومرية ، والكوميديا الإلهية ، ومسرحيات شيكسبير .. إلخ . لقد تغيرت هذه الأعمال قطعاً ، ولكنها حية ، وتزداد حيويتها عمقاً مع الزمن :

ومثل هذه الأمثلة ليست عرضة للجدل ، ولكننا لا نستطيع أن نقصر مصطلح « العمل الأدبي » على بضعة الأعمال التي هي عالمية بحق : إن أدب أية أمة له سماته الإبداعية الخاصة التي لا تفقد أهميتها أبداً في نظر الأجيال المتعاقبة والتي تعيها الأمم الأخرى إلى حد بعيد أو قريب . لكن ثمة حقيقة محزنة هي أن كل تاريخ أدب في كل بلد يخصص صفحات تناو صفحات لأعمال نافهة كالية أو تنشر الضوء أحياناً فحسب : هذا ولا تعمل المؤسسة الأكاديمية من مدح تلك الأعمال ، ويعاد نشرها بين وقت وآخر مشفوعة بمقدمات وملاحظات : وبضعة دارسين يخصصون دراسات مطولة عنها قد يقرأها بضعة زملاء منتشرين في العالم ، وهم يقرأونها فحسب ليتمكنوا من الاختلاف مع زملائهم البعيدين . ويلعن التلاميذ — السيئو الحظ الذين يستعدون لأداء امتحاناتهم — عبء هذه النصوص التي يكال لها المدح ، ويغلبهم النعاس أخيراً فوقها . إن المؤسسة الأكاديمية تحاول أن تثبت بالخيال لأن هذه الكتب لا وجود لها في الحقيقة : إنها ميتة .

ما نريده إذن هو أن نحصل على معلومات علمية عن الأعمال الأدبية « الحقيقية » . وقد ووجه كثيرون آخرون بنفس المشكلة ، والسؤال الآن سؤال قديم وهو : هل يستطيع الإنسان أن يسن قوانين للعلوم العقلية — وهي بالنسبة لما نحن فيه « علم افتراضي » للأدب — على غرار قوانين العلوم العضوية على نحو ما ؟

من الواضح أن الإجابة هي : لا : أطلق حجراً - أى حجر أو أى شيء - فى الفراغ ، وسيسقط : ومع تكرار هذه الظاهرة يمكن أن يستنتج قانون . لكن العمل الأدبي - « أغنية عن آنية إغريقية »^(١) مثلاً - لا يمكن أن يعرف بواسطة ما تشترك فيه هذه الأغنية مع الأغنيات الأخرى : وسيبقى مثار الاهتمام فى هذه القصيدة غامضاً لم يمس مثلما كان من قبل ، حتى بعد أن يبحث هذا التشارك حتى النهاية ، وبعد أن تبحث عناصر أخرى مشابهة له : إن ما تبحث عنه هو جوهر هذا العمل : ما الذى يحتوى عليه فيجعل منه « أغنية عن آنية إغريقية » ؟ ما الذى يكون شخصيته إن صبح التعبير ؟ إن العمل الأدبي له وجود بقدر ما فيه من عذرية ، وبقدر ما فى أسلوب وجوده من صفاء وتفرّد .

لقد خصصت كتاباً لهذه المشكلة هو : « الشعر الإسباني ، دراسة للمناهج وغايات الأساليب » الذى نشر سنة ١٩٥٠ : وله ترجمة ألمانية مختصرة بعنوان :

Spanische Dichtung. Versuch über Methoden und Grenzen der Stilistik.

برن ١٩٦٢

ولا أزال فى شك من استخدامى لكلمة estilístico فى العنوان ؛ لأن مفهوى لكلمات « الأسلوب » و « الأسلوبى » يختلف نوعاً ما عن المفهوم العادى : ويحدث كثيراً أن أثاب رغم أننى على أهداف ومقاصد متصلة بالمعنى العادى لكلمة « الأسلوبى » مما لا أشارك فيه الرأى : ولنشبهه بعبارة سيئة الحظ فنقول : الأسلوب « هو العمل الأدبي » ؛ وذلك لأن الأسلوب عندى هو « كل شيء » : وأحب أن أؤكد على عبارة « كل شيء » ؛ فهو يمدّ الكيان الأدبي - سواء أكان كتاباً أم كاتباً أم عصرًا - بخصوصيته (انظر دالنسو « شعر سان خوان دى لا كروث »^(٢) الطبعة الثالثة - مدريد ١٩٥٨) : ولما كنت قد كررت مفهوى للأسلوب هذا فى مناسبات عدة ، فقد انزعجت قليلاً من فكرة « علم الأسلوب » التى نسبها إلى رينيه ويليك فى الملاحق الأدبي للتييمز فى ٢٦ يوليو (ص ٥٤٩) . لقد نظر ويليك ثمة إلى « علم الأسلوب » بصفته يعنى دراسة « تتابع الصوت » (والبحر ، وما إلى ذلك) ، ووحدات المعنى (المعجم الشعرى ، والنظم ، والأسلوب) : لكن « علم الأسلوب » - الذى لم أطبقه فحسب بل حاولت أن أعرفه وابتدعته إلى حد ما - ليس دراسة هذه الأمور - ولا حتى دراستها بشكل عام - ولكنه دراسة كل شيء يبرز خصوصية العمل الأدبي : ولقد أوليت جهودى على نحو رئيسى

(١) قصيدة لكيتس ، نشرت سنة ١٨٢٠ .

(٢) (١٥٤٢ - ١٥٩١) •

لمحاولة تخلص « علم الأساوب » من الاهتمام الذى يقتصر على سطح العمل الأدبى ، وتوجيهه نحو المضمون الذى يتعلق بالمعنى وبالتأثير .

وسأبنى هنا المصطلحات التى استخدمها سوسير فيما ينصل بالعناصر التى تكون الرمز اللغوى فأفرق فى الرمز الأدبى بين « الرامز » و « المرموز له » . لقد رأى سوسير فى الصورة الصوتية الرمزية مجرد مقطع — أو تتابع مقاطع — يثير من خلال اللغة فى ذهن السامع أو القارئ أو الناطق مفهوماً واحداً محدداً : وعلى هذا يثير arbre فى الفرنسية موضوع « شجرة » .

وخلافاً لسوسير أخذ فى حسابى بالنسبة للتركيب الصوتى للكلمة لا تركيبها المادى نحسب بل كل شىء مما يعبر عن شىء ما فى الكلام الفعلى ؛ من تتابع المقاطع ، والتنغيم ، والنغمة الأساسية ، والكثافة ، والسرعة ، والطلاقة ، والانقطاع ، وما إلى ذلك . كذلك « المرموز له » ليس المعنى فحسب ، بل هو تركيب من عناصر معنوية وتأثيرية وخيالية ، وبعبارة أخرى كل التيار المعقد الذى نوصله عندما نتكلم . ولا بد أن نقرر — زيادة على ذلك — أننا لا نستطيع أن نرسم حدوداً لامتداد « الرامز » ؛ فالقصيدة كاملة يمكن أن تكون رمزاً أدبياً . إن « الكوميديا الإطية » « رامز » واسع كما أنها أيضاً « مرموز إليه » واسع .

والصلة القائمة بين العالمين اللذين يلتقيان فى الكلام — وهما العالم الصوتى ومواده الذهنية — ليست صلة سببية عند سوسير ومعظم أتباعه (ومن ثم فإنه ليس ثمة سبب خاص لتسميته « arbre » شجرة بالإنجليزية) غير أن الإنسان لا يستطيع أن يتعامل مع الكامات بحسب شكائها الظاهرى ، أو كما لو كانت فراشات حشرت فى إناء زجاجى . وحتى حين يعزل عمل ما بطريقة ضناعية فإن المتكلم يكون على وعى بالسببية : وإذا أخذنا الآن حالة قصيدة فى الاعتبار فإن القضية كلها تكون قضية سببية الصلات بين الصوت « الرامز » و « المرموز إليه » : إن هذه السببية هى التى تعطى القصيدة ميلادها ، وتعاد صياغة الصلات فى كل مرة تقرأ فيها القصيدة :

وهذه السببية التى تتحكم فى مسألة القراءة — وهى الوهم الذى يتكرر عند القارئ وهذا الوهم هو أيضاً حقيقة — تزداد كثافتها فى الأدب ، وفى الشعر خاصة . ولقد كان الغرض كله من كتابى هو دراسة « الرمز » الشعرى ، والصلات بين « الرامز » و « المرموز له » .

ودراسة القصيدة أو أية قطعة أدبية من ناحية أساوبية هو فهمها على أنها رمز ، أى وسيلة توصيل أو معادلة بين العنصر الرامز والمهدف المرموز إليه . ومن الضرورى — طبقاً لعلم الأساوب كما أراه — أن

يبدأ امتحان الإنسان للعمل من التنظيم الخارجى للكلمات ، ومن مستواها المتعلق بالمفهوم وبالتأثير سواء بسواء . وفى كثير من الحالات لا يكون المرء فى حاجة إلى الشك فى الاتجاه الذى يأخذه ، فبعض الشعراء من أمثال بترارك أو جونغورا يقدمون للإنسان حقائق كثيرة عن طريق « الإشارة » إلى أنهم يريدون وكأنهم يدعون الإنسان إلى أن يبدأ من « هنا » : أما بالنسبة للآخرين فإن المنهج نفسه يمكن أن يحكم عليه — على الأقل — بالإخفاق : ويصنع الباحث خيراً إذا أولى اهتمامه للهدف المرموز إليه كما هو الحال بالنسبة لسان خوان دى لا كروث أو دن . ويكاد يكون هذا المنهج أصعب باطراد : وهو يعتمد أحياناً على تعمق المرء العوالم الذهنية أو يخل — فى اتجاه آخر — فى تفاصيل متعلقة بالسيرة الذاتية والتاريخ : وغالباً ما تقتضى التحليلات أن يتراوح المرء بين هذين الموقفين المتطرفين .

وليس ثمة شك فى أن تحليل القطعة الأدبية يبدو على الفور عملياً من زاوية « الصوت الرامز » . هنا نجد العناصر الصوتية فى الصوت نفسه مسموعة وموزونة ويمكن أن تسجل بطرق متنوعة . ومن ناحية أخرى فإن عالم « المرموز له » عميق وخداع ، وذلك لأنه على الرغم من السهولة النسبية فى الاهتمام إلى المنبع الذى استطاع أن يحصل منه الشاعر على أفكاره العامة (النظم والسياسة والفلسفة إلخ) وكيفية تطورها من الناحية النفسية (قصة حياته ومشاهد الطبيعة والقصائد المقرورة إلخ) يظل من الصعب تقدير كيف ارتبطت هذه العناصر « بالمرموز له » ، والمراحل التى مرت بها فى هذا الارتباط . ونستطيع أن نتخيل هذا على أنه تركيب جد معقد لمزيج من الفكر والعاطفة والخيال يبدأ فجأة فى التحرك ليضع نفسه فى قالب : ويبدو أننا فى هذه اللحظة نسبق القصيدة . وبعد بضع لحظات نجد أمامنا الشكل المتألق لمواد حديث الولادة هو العمل الأدبى الخلاق . وأنبئ هدف لعلم الأساوب هو توضيح الكيفية التى يبنى بها ذلك الجسر بين « المرموز له » ، و « الرامز » وهو فى حالة التكوين . وبعبارة أخرى كيف ينشأ « الرمز » : على أن تلك النقطة هى النقطة نفسها التى يحقق لديها « علم الأساوب » ، ومن هنا كانت محدودية المصطلح الذى أقدمه . إن « علم الأساوب » يبقى دائماً شوقاً يائساً إلى علم « الأدب » — وهو ليس علماً بمعنى الكلمة — إذا سمح لى باستخدام هذا المصطلح : ذلك أنه ليس ثمة طريقة للتعمق فى « المرموز له » على منهج علمى إلا إذا أدركناه سلفاً عن طريق الحدس . ويعنى هذا أن المحلل الأدبى قارئ قبل كل شئ : وهو قارئ يمتلك ردود فعل ثابتة وطبيعية ، وتلك صفة غالباً ما تنقص محلى الأدب للأسف : وبمجرد أن يفهم « المرموز له » عن طريق الحدس يصبح من الممكن حقاً أن يعاد فهمه عن طريق التحليل : ومعنى هذا أن الطريقة العلمية لا بد أن تنظم وترشد عن طريق الحدس .

ولننظر في قصيدة « أغنية إلى سليناس » لفراي لويس دي ليون^(١) . إن حياة فراي لويس دي ليون برمتها كانت شوقاً صوفياً عوقته طبيعته التي اتجهت إلى الشجار ، كما عوقته السنين الطويلة التي قضاها في سجون التحفظ : وشعره صرخة واحدة ممتدة من الوحدة أحياناً ، ومن الاحتجاج أحياناً : لقد لمح الشاعر حقول السعادة الأزلية ، ولكنه لم ينظر إليها بسعادة الاتحاد الصوفي بل بمرارة النفي : وثمة أغنية واحدة — هي أغنية إلى سليناس — عبر فيها بسرعة عن أفراح « الاتحاد » ، وأنجز ذلك من خلال موسيقى مسافة قصيرة لبيتين : وقد اخترت أن أنحص هذه الأغنية في كتابي من زاوية « الشيء المرموز له » ، وذلك لبيان كيف أن حياة الشاعر وفكره يصبحان معاً فيه . وانطلاقاً من الأفكار « البيشاجورية »^(٢) Pythagorean ، عن انسجام الأعداد صعد من موسيقى الأرض إلى موسيقى الأجواء العاليا والعالم .. إلى الله مبدع الموسيقى الأعظم الذي جعلها تأخذ شكل الأصوات : وكانت النتيجة صعوداً أو سائماً — كما هو الحال في صوفية كل عصر — يعتمد على النموذج الأنلاطوني . لقد أنهى سان خوان دي لا كروت قصائده في لحظة متعة غامرة علياً عند ما لم يعد يجد كلمات تعبر عن حبه ، وعند ما انتهى بصوته في مهمة : وقد استغرقت هذه المتعة العظيمة عشرة أبيات فحسب عند فراي لويس وسرعان ما استبدل بها في القصيدة مشاعره المعتادة بإحساسه بالنفي : وهكذا يكون في مقدورنا — من خلال اعتبارات نابغة من « الشيء المرموز له » — تخمين شيء من البناء الداخلي للقصيدة : وبتقدمنا نحو « الصوت الرامز » نصبح قادرين على أن نشهد اللحظة التي ينشأ فيها « الرمز » الأدبي :

إن فراي لويس واحد من أعظم الشعراء « الهوراسيين » الإسبان : وقد أخذ عن رائده فيما أخذ نمط « الذروة » و « الذروة المضادة » في قالب الأغنية : ويمكن أن نفهم الآن ما كان سيحدث في « أغنية إلى سليناس » من البناء المعنوي المزدوج ، والجمالية الأفلاطونية ، وفكرة الصعود الصوفي التدريجي الذي يصل إلى ذروته ، ويتبع ذلك هبوط تذكيره في حالة فراي لويس تجارب حياته الفظيعة : وهذا البناء — بأسسه الفكرية المزدوجة وبيئته المتعلقة بالسيرة الذاتية — يأخذ شكاه الطبيعي من تتابع « الذروة » و « الذروة المضادة » التي ثقفها فراي لويس عن هوراس : ويمكن أن تصبح الفكرة والتجربة الحية هي « الشيء المرموز له » في لحظة الإبداع ، وذلك في حالة واحدة هي عند ما يتحقق التساوي الرائع الآتي :

« الرمز = المرموز له + الرامز »

(١) (١٥٢٧-١٥٩١) .

(٢) نسبة إلى بيشاجوراس ، فيلسوف رياضي إغريقي عاش في القرن السادس قبل الميلاد .

إن معظم الأبحاث الأدبية في عالمنا هذا ليست مطبقة بشكل مباشر على العمل الأدبي : إنها تتكون من « تكويم » جبال من الورق ؛ وتكاد كل دراساتنا في السيرة الشخصية تكون كتباً تحمل عناوين « فلسفة ... الشاعر فلان الفلاني » ، وكثير من دراسات الأدب المقارن والمصادر كتب تنتمي إلى تلك الطبقة الخاصة من البحث عن المنابع التي ابتدأها كورتويوس ... ولست في حاجة إلى القول بأن هذه الكتب غالباً ما تكون رائعة ، وأنها ضرورية على نحو مطلق ؛ وأن قدرّاً عظيماً من وقتي ينحصر لهذا النوع من الأبحاث : ولست أهدف إلى أن مثل هذا النوع من البحث ينبغي أن يهمل ، ولكن قدرّاً من الدقة والوضوح ينبغي أن يطبع تفكيرنا ، وينبغي أن نكون حلي وعي بما نفعل حقاً ، وألا نخلط بين العمل الذي هو ذو قيمة كبيرة بالنسبة لتاريخ الثقافة وللتاريخ الأدبي ، وما نهتم به هنا على نحو أساسي وهو دراسة العمل نفسه حسب موضوع بحثنا العلمي :

ولنعد إلى مثالنا ؛ إنها لألوان حية من النشاط أن نقرر ماذا كانت عليه أفكار فرانسوا لويون ، ونجمع من بين كتاباته الكثيرة في اللاتينية والإسبانية آثار التعاليم البيثاجورية ونتبع في هذه الكتابات أثر أفكار أفلاطون أو تأثير الصوفية المسيحية أو البصمات التي خلفتها دراساته للإنجيل ، ونستخلص - في جانب آخر - صعود حياته وهبوطها ، وصراعه مع الجامعة ، ودفاعه الملهم ضد مؤسسة السجن التحفظي : كل هذا يمثل إضافة لمعلوماتنا عن الثقافة الإسبانية في القرن السادس عشر ، كما أنه ضروري أيضاً بصفته عاملاً مساعداً لدراسة المادة الحقيقية للتحليل الأدبي وهي القصيدة . نعم كل هذا ضروري ، لكن الوقت قد حان لتوجيه اهتمامنا إلى ما هو جوهري وهو طبيعة القصيدة : العمل نفسه : . ذلك المخلوق الممتع الذي يسمح لنفسه أن يكون ما كنا لإدراكنا الحدسي ، ومع ذلك يثبت أنه خداع بالنسبة لمحاولاتنا في التحليلات العملية . هنا تكمن المشكلة : ولا أزعج أنني وصلت إلى حل لها في كتابي . لقد كان اهتمامي منصباً فحسب على إبرازها بكل ضروراتها الملمحة والدرامية :

نظرات على البولنديين والسكسون

جان كوت

من الطبيعي أن يقرأ المحترف كل شيء . ثمة متخصصون في العناكب ، وفي المثقلات أثناء الحرب القرطاجنية ، وفي النقد الأدبي « الأنجلو- سكسوني » ! والطالب الذي يجهز أعماله السنوية أو رسالته عن فوكنر أو جويس أو إليوت يطالبه أستاذه أن يقرأ كل شيء . كتبه المؤلف الذي اختاره ، أو على الأقل كل شيء بالإنجليزية . وثمة قراء شرمون ومحضون في النقد الإنجائزي والأمريكي من بين المترجمين والقراء العامين في دور النشر . وذلك جزء من واجب مهنتهم . وفي ظني - مع ذلك - أن الأسئلة التي طرحها المالحق الأدبي للتمييز تهتم أساساً بأمر مختلف عن ذلك ، وهو المكانة الحقيقية للنقد الأدبي « الأنجلو- سكسوني » في الحياة الذهنية الحديثة في بلادي ، وتأثير ذلك على النقد الأدبي البولندي : ولكي نجيب على هذا السؤال ينبغي أولاً أن نتفق على ما نفهمه من مصطلح « نقد أدبي » . فإذا كنا نعني به معناه الحرفي الضيق وهو الكتب أو المقالات التي يكتبها الكتاب عن كتاب آخرين أو - حتى - تاريخ الأدب غير الأكاديمي - يمكن أن أقول على نحو دقيق إن تأثير النقد الأدبي « الأنجلو- سكسوني » قليل جداً ، كما أن أثره على التيارات الذهنية والمناقشات يبدو مهملًا : وأظن مع ذلك أنه من الممكن - بالنسبة لكلمتي « نقد » « أدبي » - أن نركز الضغط على الكلمة الأولى ونعامل الكلمة الثانية بسعة وحرية ، كما أننا لا بد أن ندخل في الاعتبار نوعاً أدبيًا آخر وفرعاً من الكتابة كان دائماً واحداً من أهم المعالم المميزة للأدب الأنجلو- سكسوني ، وأعني به المقالة . غير أنني لا أعني المقالة الأدبية الخالصة ، أو المقالة الفلسفية والاجتماعية ، وحتى المقالة العلمية التي يمثل الأدب فيها عنصراً واحداً من بين عناصر كثيرة في التحليل والنقد: وبهذا المعنى أثرت الكتابة الأنجلو- سكسونية ذات الطابع الفكري النقدي في الحياة الذهنية في بولندا في مناسبات عدة ، وهي لا تزال تؤثر فيها الآن : وفي هذا المجال قد يكون كتاب صغير تاريخي ضرورياً وشيقاً جداً .

وقد يدهش معظم القراء أن يعلموا أن المقالة الإنجليزية في الأدب والساوك لعبت دوراً مهماً جداً في فترة « التنوير » البولندي : كانت « البارجة » Monitor أشهر مجلة في عصر التنوير البولندي ، وقد ظهرت في وارسو ابتداء من سنة ١٧٦٥ . كانت « البارجة » تقليداً ساذجاً كما كانت إلى حد كبير

تبني مجموعة متابعة من الكتب السنوية للمجلة الإنجليزية «المشاهد» The spectator . وكان ذلك يتم بالطبع في ذلك الوقت عن طريق الترجمات الفرنسية : وكانت ترجمات ديفو^(١) وسويفت^(٢) وفيلدينج التي نشرت في ذلك الوقت مأخوذة أيضاً عن الفرنسية : وقد علم ستيل^(٣) واديسون^(٤) الفكر البولندي المتأخر احترام القانون والاقتصاد والإحساس بالصائب وفصائل أخرى من فصائل البرجوازية : وكان سيكون ولوك^(٥) من أوائل من علم الفكر العملي والتسامح حين كانت أعمالهم تقتبس المرة تلو المرة في صحافة عصر التنوير البولندي :

وأصبح الفلاسفة الإنجليز والاقتصاديون مرة أخرى معاني نفس الفكر البولندي الذي كان لا يزال رجعياً بعد ذلك بمائة سنة في أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وكان جون ستيوارت مل وسبنسر^(٦) على نحو خاص أعلى المراجع هذه المرة ، فاقترنت أعمالهم واستوحيت من قبل العباد الأول البولنديين الآلة البخارية والتقدم الرأسمالي . وتحمل هذه الفترة في الأدب البولندي اسم «الإيجابية» : وقد اقتبست أعمال مل وسبنسر - وإلى جوارهما وربما على نحو أوسع أعمال داروين^(٧) - دون انقطاع في الصحافة والنقد الأدبي . وقد خلق هؤلاء مدرسة فكر وجدل كانت فيها «النفعية» هي المثل الأعلى . وقد تطورت في ظلها نظم الحياة اليومية وعاداتها كما تطورت فيها الأنواع الأدبية في سعادة ونفع :

وفي ملتقى القرنين التاسع عشر والعشرين تمت مواجهات ثلاث مع الفكر الإنجليزي أدها بصفة خاصة بعيدة التأثير : وكان أشهر ناقد أدبي في ذلك الوقت وواحد من أعظم شخصياته ستانيسلو برزوزوسكى Stanislaw Brzozowski : وقد صارع - بطريقة عنيفة ولكنها كانت إيجابية في الأساس - فلسفة ماركس^(٨) وسوريل^(٩) وماتش والماديين . وقد اقترّب بشدة من الكاثوليكية

(١) (١٦٦٠ - ١٧٣١) .

(٢) (١٦٦٧ - ١٧٤٥) .

(٣) (١٦٧٢ - ١٧٢٩) .

(٤) (١٦٧٢ - ١٧١٩) .

(٥) (١٦٣٢ - ١٧٠٤) .

(٦) (١٥٥٢ - ١٥٩٩) .

(٧) (١٨٠٩ - ١٨٨٢) .

(٨) (١٨١٨ - ١٨٨٣) .

(٩) (١٨٤٢ - ١٩٠٦) .

في أواخر حياته القصيرة العاصفة^(١)، وقد بدأت تؤثر فيه عندئذ كتابات نيومان^(٢) القوية : وقد واجه برزوزوسكى كاثوليكية نيومان الجادة الذهنية بكاثوليكية بولندا التقليدية المستريحة العاطفية :

ومن ناحية أخرى اقتبس الشعراء المحدثون والمصقولون الاشتراكيون أعمال راسكين^(٣) الذي ترجم عدة مرات أثناء حياته : وهو يعد في بولندا واحداً من أبطال العاطفية الجمالية وبخاصة في مجال الاهتمام بالحديد بالفن الأصيل وبالمهارة :

وكانت المواجهة الثالثة أغرب المواجهات ، كما كانت مواجهة بالمعنى الحرفي للكلمة ؛ ففي مطلع القرن التقى شاب متحمس للمسرح من كراكو ، هو ليون شيلار : ج . كريج^(٣) في فاوورنسا فسحرت شخصيته وأفكاره . وقد ذهب إلى حد أن نشر في مجلة « القناع » التي كان يحررها ويصدرها كريج صورة فكاهية عن ستانيسلو ويسبيانسكى Stanislaw Wyspianski الشاعر والرسام والمسرحي والمصمم المعماري البولندي في العصر الحديث الذي كان — كما أكد كريج بحسم — واحداً من أوائل الفنانين العالميين في فن المسرح .

إن ليون شيلار لا يزال أشهر « منظر » للمسرح البولندي وهو لم ينل مكانته بعد بصفته مخرجاً ، وبخاصة فيما يتصل بالمسرحية الرومانتيكية البولندية الشهيرة : وقد استمر حياته كلها مخلصاً المذهب كريج فثبته بعمق في المسرح البولندي : وربما كان كريج معروفاً ومقدراً في بولندا — في فترة ما بين الحربين — أكثر مما كان معروفاً ومقدراً في بلاده . وبقي مذهبه حيّاً حتى وقتنا هذا : لقد قضيت الشتاء الماضي في فينيس حيث يقيم كريج منذ بضع سنوات : وقد طاب إلى بعض تلاميذي الشبان البولنديين ممن لم يهتم بالنقد المسرحي أن أبلغه عنهم تحيات العام الجديد وإعجابهم العميق .

ولقاء كريج وشيلار في فاوورنس هذا هو أهم مناسبة في تاريخ المسرح الحديث في بولندا : ولا بد أن الإعجاب كان متبادلاً بين هاتين الشخصيتين ، وذلك لأن هذا الرجل العجوز العظيم الذي تربو سنّه على التسعين غنى لي أغنية كان قد استمع إليها من شيلار منذ أكثر من نصف قرن من الزمان ، وذلك عندما قدمت نفسي إليه بصفتي ناقد مسرحي من بولندا :

أما بعد الحرب العالمية الأولى فلا بد أن أذكر ثلاثة كتب من الإنجليز كان لمقالاتهم وتأملاتهم

(١) (١٨٠١ - ١٨٩٠) .

(٢) (١٨١٩ - ١٩٠٠) .

(٣) (١٨٧٢ - ١٩٦٦) .

تأثير باق على النقد والحياة العقلية في بولندا : وأول هؤلاء تشسترتون^(١) الذى واجهت أفكاره - كما واجهت أفكار نيومان في زمانه - الكاثوليكية البواندية ذات الطبيعة الخيرة . ولم تفتح الكاثوليكية العقاية نفسها لتأثير ماريتين Maritain إلا في السنوات الأخيرة قبل الحرب حين دفع تشسترتون إلى منطقة متأخرة .

وكان ولز^(٢) الكاتب الثانى الذى أستشعر تأثيره كثيراً في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية . وثمة منعجب عظيم بولز وداعية له هو أنتوني سلونيمسكى Antoni Slonimski الذى يعد واحداً من أعظم كتاب الفكاهة البوانديين . وهو شاعر وكاتب ملاء صاغت كتاباته الصحفية أفكار جانب يعتد به من المثقفين في وارسو : وللمرة الثالثة - وهذا شئ مميّز - تمت محاولة لتبني الفلسفة الإنجائزية العقلانية في بولندا . وخلال اختلاف العصور المتلاحقة كلها كان إديسون وسبنسر وواز لمدة مائتي عام رواداً في بولندا لهذا النمط نفسه من الفكر ، وهذه القيم نفسها بعامة : الحرية ، والتسامح ، والإيمان بالفكر الاجتماعى ، والاعتقاد في تقدم الحضارة : وبجانب ولز كان هنالك تأثير قوى - وبخاصة بين أفراد الطبقة الوسطى المثقفة في وارسو - لكتب برتراند رسل^(٣) التى ترجمت ونشرت عدة مرات . وبما يميز هذا التأثير أنه انتعش خلال فترة « اكتوبر البولندى » عند ما استؤنفت لأول مرة بعد الحرب كتابة اللقطات الملحمة :

ومع أننا نصل بهذا إلى وقتنا الحاضر فثمة بضع نقاط ينبغي أن أضيفها : ذلك لأنه من المستحيل أن نتحدث على نحو دقيق عن تأثير النقد « الأنجلو - سكسونى » الحديث والمقالة دون أن نهتم أولاً ، على نحو مختصر ، بالتقدم العظيم الذى حدث في معرفة اللغة الإنجائزية والأدب الأمريكى . كانت الألمانية والفرنسية والروسية قبل سنة ١٩٣٩ معروفة في بولندا أكثر بكثير مما كانت عليه المعرفة بالإنجائزية : وكانت الألمانية والروسية لغتي الدولة خلال التقسيم ، كانتا مفروضتين في المدارس والإدارة . وكانت معرفة الفرنسية - لوقت طويل - دليلاً على الثقافة العقلية والصقل الاجتماعى . وكان المثقف البولندى العادى يقرأ بسهولة لغتين أجنبيتين على الأقل حتى وإن لم يتكلم بهما ، وعادة ما كانت هاتان اللغتان الفرنسية والألمانية : والمعرفة بالفرنسية - حتى في جيلي الأدب - أكثر بالقطع من المعرفة بالإنجائزية :

(١) (١٨٧٤ - ١٩٣٦) .

(٢) (١٨٦٦ - ١٩٤٦) .

(٣) (١٨٧٢ - ١٩٧٠) .

وقد تغير هذا الموقف بصفة جذرية خلال الحرب العالمية الثانية ؛ فقد وجد عدد من البولنديين أنفسهم في بريطانيا عندئذ ، أوعلى الأقل وجدوا أنفسهم جزءاً من وحدات الجيش البولندي التي حاربت تحت القيادة البريطانية : وثمة كتاب بولنديون محدثون مهاجرون الآن ، وأعظم المهاجرين من بينهم في إنجلترا وأمريكا ، وتأثير النقد « الأنجلو- سكسوني » على هذه الجماعة لا يقارن في قوته بغيره بالطبع ، وهو يحتاج إلى معالجة مستقلة . وثما يستحق الذكر أيضاً ظهور جماعة صغيرة ، ولكنها متميزة ، من الكتاب « البولنديين - الإنجليز » الشبان الذين يمتلكون اللغتين على نحو كامل : وقد كان لدى بعضهم فرصة ليبدأوا التعليم المدرسي أو ينتهوا منه تحت الاحتلال الألماني وياتمحووا بالجماعة في إنجلترا : وهذه الجماعة هي الجسر الطبيعي بين الفكر « الأنجلو- سكسوني » والحياة الأدبية في بولندا . وقد نمت المعرفة بالإنجليزية بقوة أيضاً بين الشباب البولندي هذه الأيام سواء في ذلك طلاب العاوم الدقيقة ، وطلاب الإنسانيات من الأدب والفن :

وبالمثل تغير موقف الأدب « الأنجلو- سكسوني » في سوق النشر . فهو لا يقرأ ويترجم على نحو واسع فحسب ، وإنما لديه كذلك تأثير أقوى وأنشط في الحياة الأدبية ، ويصدق هذا بصفة خاصة على الأدب الأمريكي : وبعد سنة ١٩٥٥ - وهي السنة التي فتحت فيها أبواب الفيضان - سرعان ما أصبح حتى « الجيل الضائع » من الأمريكيين - حتى شتاينبك^(١) وكولدويل^(٢) وهمنجواي^(٣) وفوكنر - مباحا للتماري البولندي ، وأصبحت كل كتبهم تقريباً كتباً شعبية : وللاخيرين بصفة خاصة - فوكنر وهمنجواي - تأثير كبير في الأسلوب ، وفي تكتيك الكتابة ، وفي نظرة الجيل الجديد من الكتاب التي هي عالمية إلى حد ما .

ومن بين الكتاب الإنجليز يتضح استمرار تأثير كونراد^(٤) الذي لم يتوقف عن سحر كل الأجيال البولندية جديدها وقديمها . سئل ناقد معروف مرة : من أعظم الروائيين البولنديين ؟ وكانت إجابته : « جوزيف كونراد للأسف ! » . وتدور موضوعات عدد من الكتاب ، وعديد من المناقشات في بولندا ، عن مدى قرب كونراد منا ، ومدى بعده عنا ، وعن الاختيار الذي قام به ، وعمما فيه من البولندية ، وعمما فيه من الإنجليزية . : إلخ .

(١) (١٩٠٢ - ١٩٦٨) .

(٢) ولد سنة ١٩٠٣ .

(٣) (١٨٩٨ - ١٩٦١) .

(٤) (١٨٥٧ - ١٩٢٤) .

وقد قاد الاهتمام بكونراد ، وبالرواية الأمريكية الحديثة ، إلى الاهتمام بالنقد إلى حد ما . وأعتقد — مع ذلك — أنه ينبغي ألا يبالغ في تقدير هذا التأثير : ذلك أنه في المدى البعيد تقرأ الصحف الأدبية الفرنسية في بولندا على نحو أوسع مما تقرأ عليه نظيرتها الإنجليزية والأمريكية . وينبغي أن نقرر بوضوح أنه على الرغم من طغيان الرواية « الأنجلو- سكسونية » في سوق القراءة يلاحظ التأثير الفرنسي أكثر من غيره — من بين تأثير الآداب الغربية — في فروع أخرى من الأدب كالشعر والمسرح . وهذا القول صحيح بالنسبة لكل أنواع النقد ، ولكنه صحيح بصفة أخص بالنسبة للنقد الفلسفي والأيدولوجي ، وهما نوعان يتمتعان بأكبر شعبية في فرنسا وبولندا من بين كل البلاد : لقد بدأ النقد يمارس تأثيراً مكثفاً على الأدب ، وعلى الحياة العقلية ، عند ما توصل إلى لغته الخاصة ونظام قيمه . لقد ابتدع سارتر وكامو مثل تلك اللغة ، ولا يمكن أن يقارن بتأثيرهما تأثير أى شخص آخر .

وأكثر الصحف المعروفة والمقروءة — من بين الصحف الإنجليزية في الدوائر المثقفة — صحف « الأبرزورفر » ، « والملحق الأدبي للتيمز » ، و « الأنكونتر » . وهذه الحقيقة تحدد المدى الذى يصبح عنده أى ناقد معروفاً : ومن بين أكثر النقاد شهرة سيريل كونولى ، و ف. س. برتشيت ، وريموند مويتمير ، وفيليب توينبي . وأكثر الصحف الأمريكية شهرة في تلك الدوائر هي « نيويورك » ، ولادموند ولسن ودوايت ماكدونالد — من بين النقاد الأمريكيين — معجبون :

وهناك اهتمام كبير في بولندا بالحياة المسرحية وبالمسرح ، وبخاصة بالمسرح الإنجليزي ، وهناك اهتمام بالنقد المسرحي الإنجليزي نتيجة لذلك . واسم كينيث تينان معروف جداً في بولندا ، وكثيراً ما تقتبس مقالاته في الصحافة المسرحية . ومع كل ذلك تتجاوز المواجهة اليوم مع الفكر « الأنجلو- سكسوني » الحدود الضيقة للنقد الأدبي بالمعنى الضيق . وقد يدهش قرأى إذ يسمعون أن الأستاذ رومان جاكبسون الأستاذ بجامعة هارفارد — وهو الباحث المشهور والمنظر الأدبي — له تأثير مقطوع به على ظهور اتجاه جديد في البحث الأدبي في بولندا ، وهو اتجاه يركز على المناهج الرياضية ، وعلى استخدام اللغة « ونظرية المعلومات » : وقد كان هناك — حتى قبل الحرب — اهتمام جاد بين طلاب الإنسانيات الشبان « بالشكلية » الروسية والمناهج « البنائية » في علم اللغة والشعر : وقد أخذت أعمال جاكبسون النظرية في اللغة بوصفها وسيلة توصيل وفي الأساليب الشعرية بوصفها نظاماً إرشادياً محدداً تجلب النقد كذلك ، وأصبحت معروفة على نحو واسع خارج الدوائر الأكاديمية العادية . ويمكن القول — مع شيء من المبالغة — أن جاكبسون هو رائد المدرسة الشابة في النقد الشعرى في بولندا .

ولقد كانت الروابط بين علمي الاجتماع البولندي « والأنجاو - سكسوني » قوية بصفة خاصة حتى فيما قبل الحرب: بفترة طويلة : وأود - فيما يتصل بهذا - أن أذكر اسمي مالينو وسكي Malinowski وزنانيكى Znaniecki وخلال السنتين الأخيرتين اهتم قدر لا بأس به من النقد الأدبي البولندي بقضية « الثقافة الجماهيرية » : وقد ذكر نقاد الأدب أسماء كثير من علماء الاجتماع الأمريكيان اللذين يبحثون في هذه المشكلة ، وذلك في معرض ترديد وجهات نظرهم أو مناقشتها : كذلك أثر علم الاجتماع الأمريكى على بحث « الاستفتاءات » التي بدأت من جديد في بولندا : ومن المحزن أن هذا كله يغيد جنداً عن النقد الأدبي ، وتلك هي - بالذقة - مشكلة النقد الأدبي البولندي . إنه لا يهتم بالأدب فحسب ، بل هو متشابه مع معظم الأشكال المتنوعة للنشاط العقلي والتجارب العقاية في كثير من مجالات الحياة .

وفي هذا السياق ينبغي أن يزداد اسم آخر على الأسماء التي ذكرت : لقد ترجم كتابان من كتب نوربرت وينير Norbert Wiener عن « علم العقل الحاسب » ، وقد أكد تأثير النقد الأدبي الحديث الذي لا شك فيه على اللغة وعلى عالم الأفكار .

وأظن أن هذه الأمثلة قد قدمت فكرة ما عن الأسس التي تعتمد عليها الخصائص المميزة للنقد الأدبي البولندي . وكثيراً ما تروى قصة أستاذ علم حيوان من وارسو أو من كراكو دعى إلى مؤتمر دولي للعلماء فالتقى بحثاً عن « الفيل والمسألة البولندية » . والنقد الأدبي شبيه إلى حد ما بذلك العالم : إنه ماركسى ، أو حر ، أو كاثوليكي : إنه يهتم بالوجودية ، و « بالبنائية » ، وبالقصص العلمي ، وبنظرية المعلومات ، وبكثير من المشكلات التي لا تتوافق في كثير مع الأدب . غير أن هذه « العالمية » في النقد الأدبي البولندي ليست في الحقيقة سوى مظهر : ذلك لأن هذا النقد يهتم اهتماماً عميقاً جداً بحضور بولندا ، وذلك حتى حين يتحدث عنها بلغة الوجودية ، أو حين يناقش تجارب البحث الأمريكى في « الثقافة الجماهيرية » : ويظهر - مع ذلك ونتيجة لهذه التجارب نفسها - أن لدى النقد الأدبي البولندي أشياء كثيرة ومهمة يقوفا حتى بالنسبة للقارئ الأجنبي : لقد لعب النقد البولندي دوراً مهماً ورائداً في التغيرات المثيرة التي تمت في السنوات العشر الأخيرة ، وذلك في مناسبات عدة : ولقد كف عن أن يكون إقليبيماً ، وكان صوته دائماً في كل المحاورات التي جرت بين الشرق والغرب مستقلاً وجديراً بالملاحظة .

كان الأدب في القرن التاسع عشر - وهي فترة حرية ضيقة - يسمى غالباً « ضمير الشعب » ، وكان يُفكر في النقد في تلك الفترة عينا على أنه « ضمير الأدب » . كانت مهمة النقد أن يبحث الأدب

ويغريه على أن يؤدي واجباته القومية والاجتماعية ، وكان على الأدب أن يكون - طبقا لهذه الأفكار -
« تعليميًا » ، كما كان على النقد أن يكون « تعليميًا » على نحو مضاعف .

وأظن أن هذا العبء التقليدي - الذي لم يتغلب عليه قط بشكل كامل - يمكن أن يشرح كأحسن ما يكون الشرح الاختلاف بين النقد « الأنجلو - سكسوني » والنقد البولندي : وما لا شك فيه أن هذا أمانة ضيق ، ولكنه في الوقت نفسه أمانة قوة في النقد الأدبي في بولندا . والفضل يعود إلى هذا نفسه في أن هذا النقد لم يكن قط محترفا على نحو كامل ، وأنه نادراً ما يقتصر على الطائفة المثقفة . وهو لا يعيش على الأدب وحده ، بل يعيش أيضاً على التجربة التاريخية :

كشاف الأعلام

- أديسون (جوزيف) ١٢٤ ، ١٥٧ ، ١٥٩
 أرسطو ١١٥ ، ١١٧ ، ١٤٥
 أرزولد (ماثيو) ٢١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٩٠ ، ١٢٧
 أسخيلوس ٣٥
 أفلاطون ١٥٥
 أكو (امبرتو) ٢٥ ، ١٤٢
 ألي ١٠٧
 الجار (إدوارد) ٦٠
 ألونسو (داماسو) ٢٤ ، ٢٥ ، ٥٣ ، ١٤٩
 إليوت (جورج) ٣٢ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٦٨ ، ٨٨
 إليوت (ت:س) ٢١ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٧٧ ، ٨٦ ،
 ٨٩ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٤٢ ، ١٥٦
 إميليس (كنجزلي) ٩٣
 أنطونيوني ١٤٦
 بابيت (ارفنج) ٨٠
 باتير (والتر) ٥٩
 باخ (يوهان سيستيان) ١٣٦
 بارثيس (رونالد) ٢٥ ، ١٢٩
 باري (ملمان) ٧٩
 باسترنالك (يوريس) ٧٧
 باسكال (ب) ١٢٩
 باثيلارد (جاستون) ١٢٩
 بانكز (جوزيف) ٧١
 باوند (ازرا) ١٤٢
 بترارك ١٥٣
 برادلي (إ. سي) ٥٤

- برامز (جوهانیس) ۱۱۵
 برتشیث (ف.س) ۱۶۱ ، ۱۲۰
 برنتانو (کلیمینس) ۱۳۹
 بروزوزو و سکی (ستانیسلو) ۱۵۸ ، ۱۵۷
 بروست (مارسیل) ۳۵ ، ۴۱ ، ۱۱۰ ، ۱۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳
 بریشت (برتولد) ۱۲۰ ، ۱۱۵
 بلا کمور (ر.ب) ۸۹ ، ۴۷
 بلزاک (انوریه) ۳۹ ، ۱۰۹ ، ۱۱۹
 بلفور ۹۸
 بلیک (ولیم) ۸۸ ، ۸۴ ، ۳۸
 بنتر (هارولد) ۱۲۱
 بنسوانجر (لودویج) ۱۳۷
 بو (ادجار آلان) ۱۴۵ ، ۱۲۲
 بوالو (نیکولای) ۱۰۸ ، ۳۹
 بوب (الکساندر) ۳۹ ، ۵۵ ، ۵۶ ، ۱۳۴
 بوتور (م) ۳۶
 بوجیولی (ریناتو) ۸۱
 بودلیر (تشارلز) ۱۱۰ ، ۱۲۳ ، ۱۲۹
 بوفوار (سیمون) ۳۶
 بولان (جین) ۱۰۷
 بولیه (ج) ۱۲۹ ، ۱۳۷
 بونج (فرانسیس) ۱۲۹
 بیتش (واران) ۱۴۵
 بیتلیحیم (برنو) ۳۶
 بیتیر (والتر) ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۵
 بیربوم (ماکس) ۱۲۴
 بیرسون (لیوجی) ۱۴۴
 بیرسی (توماس) ۷۰

بیرک (کینیٹ) ۱۴۵

بیرنز ۸۲

بیرسون (برنارد) ۱۲۳ ، ۱۲۶

بیف (سانت) ۳۲ ، ۹۲ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰

بیکار (ریمون) ۲۵ ، ۱۰۷

بیکنج (جوستاف) ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸

بیکون (فرانسیس) ۸۱ ، ۱۵۷

بیکیت (صمویل) ۳۶ ، ۱۴۲

بیلوک (هیلیر) ۷۰

ترجیف (ایفان سیرجیفتش) ۴۸

تشاترتون (توماس) ۷۰ ، ۸۲

تشامبرز (ادموند) ۸۰

تشسترتون (جابرٹ کیٹ) ۲۶ ، ۱۵۹

تشوسر (جفری) ۶۷

تشیکوف (أنطون) ۷۳

تندال (و) ۱۴۲

توکوفیل (الکسیس دی) ۱۱۰

تولستوی (لیو) ۵۵ ، ۶۷ ، ۱۲۶

توماس (دیلان) ۶۲

توبنی (فیلیپ) ۱۶۱

تیت (ناحوم) ۷۳

تیک (لودفج) ۱۳۸

تیلیمش (بول) ۸۷

تین (هیبولیت) ۱۲۵ ، ۱۳۰

تینان (کینیٹ) ۱۶۱

تینیسون (الفرد) ۳۷

جاسیت (اوریجیجای) ۱۲۷

جاکسون (رومان) ۲۶ ، ۱۳۰ ، ۱۶۱

جرابی (کرسٹیان دیترش) ۱۱۴

جراس (جنر) ۱۲۱

جریفز ۵۹

جریمز ۵۵

جلبرت (ستیوارت) ۱۴۲

جوبلز (جوزیف) ۱۱۶

جوتہ (جیہ . و : فون) ۳۳ ، ۵۴ ، ۱۱۵ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ،

۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰

جولدمان (لوسین) ۱۲۹

جونجورا ۱۵۳

جونز (آرنست) ۵۴

جونسون (صمویل) ۳۴ ، ۵۸ ، ۵۹ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۶

جوئیس (باتریک) ۵۵

جوئیس (جیمس) ۳۹ ، ۱۲۶ ، ۱۴۳ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۵۶

چیرادو (چین) ۱۲۹

چیمس (هنری) ۲۱ ، ۸۸ ، ۱۴۲

چینیہ ۱۲۹

دارون (تشارلز) ۱۵۷

دالنسو ۱۵۱

دائی (الیجیری) ۳۲ ، ۳۵ ، ۵۵ ، ۱۴۴

دریدن (جون) ۳۷

دستیوفسکی (ف. م) ۳۱ ، ۳۵ ، ۴۱ ، ۵۳ ، ۱۳۵

دکنز (تشارلز) ۲۱ ، ۶۴

دن (جون) ۲۱ ، ۵۶ ، ۱۵۳

دورتس (هرمان) ۳۷

دورنمات (فردریش) ۱۲۱

دوسیسییر ۲۶ ، ۱۳۰ ، ۱۴۶ ، ۱۵۲

دیدرو (دینیس) ۳۸

دی سالنکورت (بارنیست) ۱۲۲

دی سانکتس (فرانسسکو) ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸

دیفو (دانیال) ۱۵۷

دیمتر ۱۱۸

دیوی (جون) ۱۴۳

راسکین (جون) ۴۴ ، ۱۵۸

راسیل (برتراند) ۱۵۹

راسین (جیه) ۱۰۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۳

رامبو (آرثر) ۱۰۹

رتشارد (جیه. ب.) ۱۲۹

رتشاردز (ا. ل.) ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۵ ، ۵۲ ، ۹۰ ، ۱۴۵

رلکه (رینیر ماریا) ۵۳ ، ۱۱۸

روبسون (و. و.) ۲۲ ، ۲۳ ، ۵۸ ، ۱۲۷

رید (هربرت) ۹۱

زراشت ۳۲

زنایکی ۱۶۲

سارتر (جان بول) ۷۷ ، ۱۱۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۹ ، ۱۶۱

سالنجر (جیه. د.) ۴۰

سان خوان دی لاکروث ۱۵۳ ، ۱۵۴

سانتیانا (جورج) ۶۲

سانسبری (جورج) ۵۷

سپنسر (ادموند) ۱۵۷ ، ۱۵۹

سپنسر (هربرت) ۳۹

سپیتسر ۱۳۰

ستاروبنسکی (جیه) ۱۲۹

ستاندال (بیل) ۳۵ ، ۳۹ ، ۱۱۰

ستانسلافسکی ۸۲

ستایجر (ایمیل) ۲۴ ، ۱۳۴

ستراوس (کلودی) ۱۳۰ ، ۱۴۶

ستیرن (لورنس) ۱۱۸

ستيفنسون (روبرت) ۱۲۴

ستيل ۱۵۷

ستينير (جورج) ۲۳ ، ۳۱ ، ۱۱۷ ، ۱۲۰ ، ۱۲۷

سلنى (فيليب) ۶۵

سرفانتس (سافيدرا) ۱۵۰

سكوت (والتر) ۷۰

سكورير (مارك) ۱۴۵

سكومان ۱۳۶

سلونمىسكى (انتونى) ۱۵۹

سموليت (توياس) ۱۱۸

سوريل (ألبرت) ۱۵۷

سوفكليس ۱۳۵

سولانجر ۷۱

سويفت (جيه) ۶۷ ، ۱۵۷

سيفررز (روترز ونوهل) ۱۳۶

سيالسى ۱۳۲

شتاينبك (جون) ۱۶۰

شليجل (فردريش) ۱۱۶

شوبان (فريدريك فرانكوز) ۳۴

شوكنج (ليفين) ۵۴

شيكسپير ۳۳ ، ۳۵ ، ۵۶ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۷ ، ۷۳ ، ۸۰ ، ۸۲ ، ۸۵ ، ۸۷ ، ۸۸ ، ۱۰۷ ،

۱۰۸ ، ۱۱۰ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۳۳ ، ۱۵۰

شيلار (ف) ۱۱۴ ، ۱۵۸

شيلار (ليون) ۱۱۵ ، ۱۳۷

شيللى (ب : ب) ۱۲۲

شيللى (هاريت) ۹۴

فاجنر (ولهلم) ۱۳۶

قاليرى (بول) ۸۶ ، ۱۲۶

فان جوخ ۴۰

- فدالر (ل) ۱۲۳
فرانس (اناتول) ۲۷
فرانك (جوزيف) ۱۴۵
فرانكوز ۱۳۲
فرای (نورثروب) ۹۵
فرای لويس: ليوك: ۱۵۴: ۱۵۵
فروست (روبرت) ۸۴
فلمنج (اين) ۵۵
فلویر (جوستاف) ۳۹ ، ۶۴ ، ۱۱۹ ، ۱۲۳ ، ۱۲۹
فوس (مارتن) ۸۷
فوكنر (وليم) ۱۰۷ ، ۱۵۶ ، ۱۶۰
فوایر ۳۳
فویارو (ه: و) ۵۹
فیرجسون (فرنسیس) ۱۴۵
فیرجیل ۳۷
فیکو (جیامباتیستا) ۱۲۲ ، ۱۲۳
فیلدنچ (هنری) ۶۲ ، ۱۱۸ ، ۱۵۰ ، ۱۵۷
کاردوکی (جیوسوی) ۱۲۸
کازین (الفرد) ۱۲۷
کاسیرر (آرنست) ۱۴۱
کافکا (فرانز) ۳۸ ، ۴۱ ، ۱۱۶ ، ۱۲۶ ، ۱۳۵
کاکي (امیلیو) ۲۴ ، ۲۵ ، ۱۲۲
کامو (آلیر) ۴۰ ، ۱۶۱
کانت (عمانوئل) ۵۱ ، ۱۳۷
کراوس (کارل) ۱۱۶ ، ۱۱۷
کروتشه (بندتو) ۱۱۵ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴
کریچ (جوردون) ۲۶ ، ۱۵۸
کریکجارد (سورین) ۳۸
کلارك (کینیث) ۱۲۲

کلودیل (ارسکین) ۱۳۱

کوت (جان) ۲۵

کورنیوس ۱۵۵

کولک (جیمس) ۷۱

کولدویل (ارسکین) ۱۶۰

کولیردج (س.ت) ۳۱ ، ۳۴ ، ۵۴ ، ۵۸ ، ۶۱ ، ۸۳ ، ۸۷ ، ۱۰۸ ، ۱۲۲ ، ۱۲۷

کونراد (جوزیف) ۱۶۰ ، ۱۶۱

کونولی (سیریل) ۱۶۱

کیتس (جون) ۸۵ ، ۸۶ ، ۹۶

کیر (الفرد) ۱۱۶

لام (تشارلز) ۱۲۴

لامارتین (ا) ۱۰۸

لانچر (سوزان) ۸۶

لانسون (جوستاف) ۱۳۰

لسنج (ج.د) ۱۱۵ ، ۱۴۰

لودفیج (اوتو) ۱۱۴

لورنس (د:ه) ۳۱ ، ۴۸ ، ۶۱ ، ۶۳ ، ۶۷ ، ۷۷ ، ۱۰۷

لوقریطس ۸۴ ، ۱۱۰

لوك (جون) ۱۵۷

لوکاتش (جورج) ۱۱۶ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۹

لیفیز (ف.ر) ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۶۳ ، ۹۰

لیفین (هاری) ۲۳ ، ۲۴ ، ۷۶ ، ۹۷ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۲۷ ، ۱۴۲

ماتش ۱۵۷

ماتیسن (ف:او) ۱۲۳

ماجنی (ادموند) ۱۰۷

مارفیل (اندرو) ۲۱ ، ۵۶ ، ۶۱

مارکس (کارل) ۱۵۷

مارون (تشارلز) ۱۲۹

ماریتین (جاکو) ۱۵۹

- مالارمیه (توماس) ۱۲۹ ، ۵۳
 مالرو (آندریه) ۱۲۹
 مالدینووسکی (ب) ۱۶۲
 ماکدونالد (دوایت) ۱۶۱
 ماکولای (روز) ۲۰
 مان (توماس) ۱۲۷ ، ۱۲۶ ، ۱۲۰ ، ۱۱۹ ، ۱۱۷ ، ۱۱۶ ، ۳۵
 مایر (هانز) ۱۱۸ ، ۱۱۴ ، ۲۶
 مردیث (جورج) ۱۰۸
 مل (جون ستیوارت) ۱۵۷ ، ۵۰
 ماین (جون) ۷۴
 منکووسکی (ای) ۱۳۷
 موریالک (فرانسوا) ۱۲۹
 موریس (تشارلز) ۱۴۵
 موزار ۱۳۶
 موسولینی (بنیتو) ۱۱۸
 مونٹسکیو ۱۳۲
 مونتن (میشیل) ۴۰
 مویتمیر (ریموند) ۱۶۱
 مویر (ادوین) ۸۷
 میتالیوس (جریس) ۵۵
 میو سیل (روبرت) ۱۲۶
 نایتس (ل: می) ۱۴۵ ، ۱۲۷ ، ۸۳ ، ۲۳
 نووالیس ۱۴۰ ، ۱۱۶
 نیومان (جون هنری) ۱۵۹ ، ۱۵۸ ، ۲۶
 هاربرت (جورج) ۶۶
 هاردی (توماس) ۶۶ ، ۴۸
 هاندل (جورج فریدریش) ۱۳۶
 هانسلک (ادوارد) ۱۲۳
 هاوکسورث (جون) ۷۱

- هتلر (أدولف) ۱۱۶^۶
 همنجواي (أرنست) ۱۶۰
 هوبسباوم (فيليب) ۹۷ ، ۱۰۰
 هوجارت (رتشارد) ۲۲^۳ ، ۴۲ ، ۱۱۹ ، ۱۲۷
 هوجو (فيكتور) ۱۱۰
 هودج ۵۹
 هوراس ۱۵۴
 هوسمان (جوريس كارل) ۶۵ ، ۱۰۸
 هوميروس ۳۵ ، ۳۷ ، ۵۵ ، ۱۱۰
 هيگل (جورج ويلهلم فردريش) ۱۲۵
 هيدجر (مارتن) ۱۳۶ ، ۱۳۷
 هيردر (جيه.ج) ۱۳۸
 هيرفورد (س.ه) ۱۲۲
 هيو (جرام) ۲۳ ، ۸۹ ، ۱۲۷
 واجنر (رتشارد) ۱۱۸
 وارين (أوستن) ۵۰ ، ۵۲ ، ۱۰۷
 واطسون (جورج) ۵۱
 والبول (هوراس) ۷۰
 وايتهيڊ (ألفريد نورث) ۷۸
 وايلد (أوسكار) ۴۷
 واين (جون) ۲۲ ، ۲۳ ، ۶۹ ، ۹۳ ، ۱۲۷
 ويجنشتين (لودويج) ۹۵
 وردزورث (وليم) ۵۵ ، ۶۵ ، ۷۶ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۴
 وسكر (آرنولد) ۱۲۱
 ولز (ه.ج) ۱۵۹
 ولسن (إدموند) ۳۶ ، ۹۰ ، ۱۱۹ ، ۱۲۳ ، ۱۲۷ ، ۱۴۲^۶ ، ۱۶۱
 ولسن (دوفر) ۵۴
 ولف (هوجو) ۱۱۵
 وليامز (تينيسي) ۴۰

- ونترز (يفور) ٢١ ، ٦٩
 ونستانلى (الآنسة) ٥٥
 وولف (فيرجينيا) ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦
 ويسبانسكى (ستانسلو) ١٥٨
 ويل (سيمون) ٣٧
 ويلريت (فيليب) ١٤٥
 ويليك (رينيه) ٢٣ ، ٢٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٠٧ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٤٦ : ١٥١
 ويمار ١١٦
 وينير (نوربرت) ١٦٢
 يونج (جوستاف) ٩٥
 بيتس (وليم بتلر) ٤٥ ، ٥٦ ، ٩٥

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية

تحت رقم ١٩٧٥/٣٨٢٨

مطابع دار المعارف بمصر - ١٩٧٥

٣ / ٧٥ / ١٤



Bibliotheca Alexandrina



0523640